
LUNA CÓRNEA
COLECCIÓN • NÚMERO 30 •2005 •$86 ISSN 0188-8005

ANTES DE LA MIRADA que nombra y adjetiva, que se conmueve tan fácilmente como se burla, que impone lástima en defensa propia o, en su defecto, inaugura una taxonomía, que en un golpe de ojo acusa, juzga y condena o a conciencia ignora, que normaliza y mitiga o, al contrario, aparta y exagera: antes de la mirada está la simple existencia de los seres y las cosas, el mero acontecer del mundo.

En ese abismo incognoscente, imperio de la naturaleza en estado puro y cristalino, nada es maravilloso y nada es horrendo. Nada es bello ni monstruoso, agraciado ni vil, feliz ni trágico. Todo es: sencillamente.

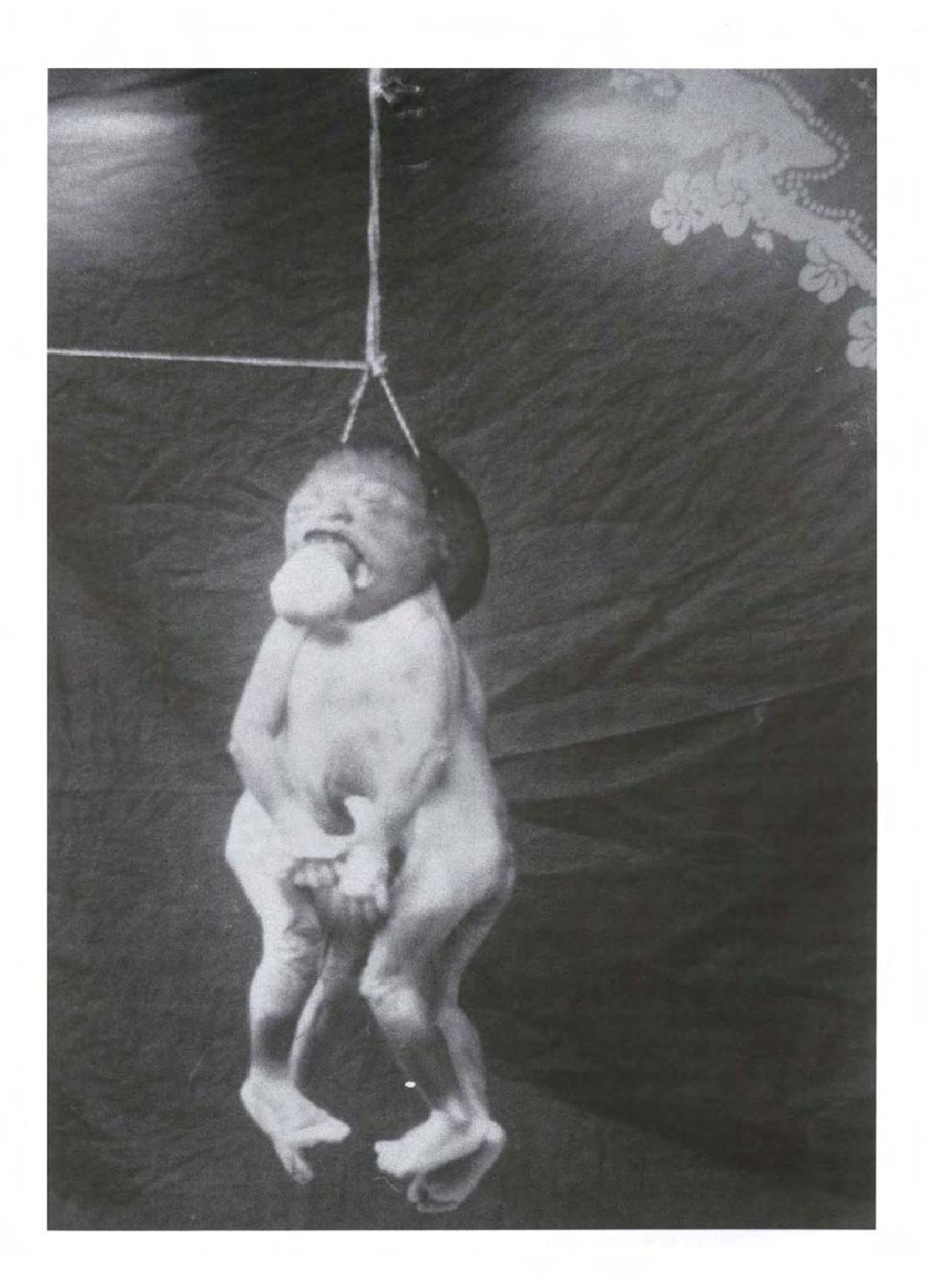
*Mauricio Ortiz*



Autor no identificado. Hospital Morelos. Ciudad de México, ca. 1930.



Autor no identificado. Hospital Morelos. Ciudad de México, ca. 1930.





**Autor no identificado.** Hospital Morelos. Ciudad de México, ca. 1930.


DERECHA: **Enrique Díaz.** De la serie Fenómenos. Fondo Díaz, Delgado y García, caja 56/8, Archivo General de la Nación. Ciudad de México, ca. 1936.



CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
*Presidenta:* Sari Bermúdez
CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES
*Director:* Moisés Rosas Silva
CENTRO DE LA IMAGEN
*Director:* Alejandro Castellanos Cadena
*Subdirectora:* Gabriela González Reyes
LUNA CÓRNEA
*Dirección General:* Alfonso Morales
*Dirección Editorial:* Patricia Gola
*Diseño editorial:* Carolina Herrera Zamarrón
*Asistente de dirección:* Alejandra Pérez Zamudio
*Editora invitada:* Lorena Gómez Mostajo
*Reprografía:* César Flores
*Relaciones Públicas:* Alejandra Chávez
*Comercialización:* Francisco Nava
ventas_ci@correo.conaculta.gob.mx
*Comunicación:* Valentín Castelán
*Cuidado de producción:* Pablo Zepeda Martínez

*Director fundador*
Pablo Ortiz Monasterio

*Consejo editorial:* Manuel Álvarez Bravo†, Graciela Iturbide, Patricia Mendoza, Víctor Flores Olea, Pedro Meyer, Mariana Yampolsky†, Olivier Debroise, Roberto Tejada, Gilberto Chen, José A. Rodríguez, Alejandro Castellanos, Gerardo Suter, Francisco Mata y Alberto Ruy Sánchez.

CENTRO DE LA IMAGEN
Plaza de la Ciudadela 2, Centro Histórico,
México, DF. CP 06040.
Tel/Fax: 9172 4724 al 29
lcornea_ci@correo.conaculta.gob.mx

*Luna Córnea* es una publicación editada por
el Centro de la Imagen, CNCA.
Editor responsable: Patricia Gola
Licitud de título: 12478
Licitud de contenido: 10049
Número de reserva al Título de Derechos
de Autor: 04-2002-111817493000-102
Impreso en México por Reproscanner, S.A. de C.V.
ISSN: 0188-8005. Tiraje: 4000 ejemplares.

Número 30 / 2005.

*Luna Córnea* agradece la colaboración de: Mark Sloan; Syracuse University Library / Christian Dupont, Nicolette Schneider; Fototeca del Centro de las Artes de Nuevo León / Loretto Garza, Fernando Lescieur; A.D. Coleman; Arthur Tress; Benjamin Reiss; Robert Storr; Connie Todd; Site Santa Fe / Anne Wrinkle ; Harvard University Press / Scarlett Huffman; San Francisco MOMA / Libby Garrison; Fundación Televisa / Mauricio Maillé, Fernanda Monterde; Francisco Hinojosa; Armando Bartra; Daniel Salinas; Sistema Nacional de Fototecas, Fototeca Nacional INAH / Rosa Casanova; Daniel Castelán, Adela Ramos, Valentín Castelán, Alberto Lima, Juan José Ochoa, Dr. Lakra, Patricia Lagarde, Gabriel Rodríguez, Gustavo Fuentes.



Eugène Atget. *Atracción de feria callejera*, 1925.

# ESPERPENTO

# GALERÍA DE MONSTRUOS* | Jean Boullet

Los especialistas conocen bien las obras científicas que existen sobre [la teratología[1] humana], por desgracia, estos libros, ilustrados de una manera muy elemental, son prácticamente imposibles de encontrar en nuestra época. No obstante, numerosos volúmenes han sido, a lo largo de los siglos, consagrados a la historia de los monstruos; a su "clasificación" por categorías; a su probable origen; al atractivo fascinante que provocan en la plebe; a su influencia sobre los grandes de ese mundo enamorado de lo insólito.

Tres periodos principales dividen su historia: un periodo conocido como "fabuloso", en el que los autores confundían frecuentemente las fábulas mitológicas, los primeros grandes descubrimientos de la historia natural y los verdaderos monstruos. De Plinio a Licetus, de Boaistuau a Aldrovandi, de Olaus Magnus a Pontoppidan, el intrincado caleidoscopio de lo mítico y de lo verosímil confundió al lector más atento. El mismo Ambroise Paré ofrece, en *Animales, monstruos y prodigios*, el espectáculo espantoso de la confusión total. En el libro, las fábulas absurdas de la religión cristiana conviven con rigurosas observaciones clínicas, y las descripciones más exactas con un delirio total, digno de los collages de la *Semaine de Bonté*.

Después de este periodo fabuloso, en el siglo XVIII francés hubo un periodo positivista, no exento de errores. Buffon fue uno de los primeros en ensayar una primera clasificación si se quiere rigurosa. Él escribió esta frase, futuro bosquejo de la obra monumental de Geoffroy Saint-Hilaire: "...se pueden reducir en tres clases todos los monstruos posibles: la primera es la de los monstruos por exceso; la segunda, la de los monstruos por defecto, y la tercera, la de aquellos que lo son por la alteración o la equivocada posición de las partes" (*Variétés de l'Espèce humaine, sur les Monstres*) [Variedades de la especie humana sobre los monstruos]. La historia positivista de la teratología humana comenzaba. En 1775 Régnault publicó los cuarenta grabados de *Écarts de la Nature* o *Recueil des Principales Monstruosités que la Nature produit dans le Monde animal* [Desvíos de la naturaleza o recuento de las principales monstruosidades que la naturaleza produce en el mundo animal]. *Écarts de la Nature*, además de constituir una obra de arte, es ciertamente el primer recuento iconográfico con una exactitud rigurosa. Ninguna de las cuarenta láminas presenta un error, exageración o una interpretación errónea. Lamentablemente, en la obra la teratología humana y la teratología animal están estrechamente mezcladas: el gato-cíclope convive con los hermanos siameses, y el heteradelfo (el grabado más hermoso de la obra) con la paloma de dos cabezas.

* Este artículo es una versión editada del aparecido en el número doble XVII-XVIII de la revista *Bizarre* (Société pour la Création et la Diffusion du Livre, París, febrero de 1961), dedicado al tema de los monstruos. De esa misma entrega proceden los grabados que lo ilustran. La mayoría de ellos formaban parte de la colección del empresario Latouch. El editor de *Bizarre*, Paul Gilson, encontró este magnífico material gracias a la fotógrafa surrealista Dora Maar. Las imágenes seleccionadas se publican utilizando las descripciones incluidas en aquel número monográfico. *Luna Córnea* agradece al escritor Francisco Hinojosa haber proporcionado el ejemplar a partir del cual se realizaron la traducción e ilustración del presente texto.

DERECHA: Miss Marian, reina de las amazonas, aparece en este dibujo vestida con su suntuoso traje de pedrería y perlas. Esta "reina" fue la *vedette* de un *show* concebido por ella misma, *Babil and Bijou*, que tuvo un enorme éxito en Londres, en 1882. Documento proveniente de la Bibliotéque des Merveilles.

ALHAMBRA. — LEICESCER SQUARE

BABIL AND BIJOU

9 Feet
8
7
6
5
4
3
2
1F

GIANT AMAZON QUEEN




Hubo que esperar el clásico *De Monstris* [Del monstruo] de Haller para iniciar el tercer periodo, el científico, en el que los Geoffroy Saint-Hilaire, padre e hijo, publicaron sucesivamente los dos monumentos de la historia de los monstruos: *La philosophie anatomique* [Filosofía anatómica] de Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, en 1822, y el *Traité de Tératologie* [Tratado de teratología] de Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, en 1837. El mismo año, F.E. Guérin publicó los catorce volúmenes de su *Dictionnaire pittoresque d'Histoire naturelle et des Phénomènes de la Nature* [Diccionario pictórico de historia natural y de los fenómenos de la naturaleza].

A mitad del siglo XIX y todo el comienzo del XX surgió una plétora de tratados de teratología: los monstruos estaban de moda. El siglo de Jules Verne, de la Torre Eiffel y de Barnum y Bailey recuperaba esa locura por los monstruos que fue la del Renacimiento italiano. *La Nature, Le Magasin pittoresque, Le Supplément illustré du Petit Journal* y el demencial *Journal des Voyages* se cubrieron de grabados espantosos donde Jojo, el hombre-perro, desplegaba sus encantos de odalisca, mientras que Rosa-Josepha triunfaba (¿o triunfaban?) en el Teatro de Variedades. Las vitrinas de la calle de la Escuela de Medicina se llenaron de las *Recherches sur la Production artificielle des Monstruosités* [Investigaciones sobre la producción artificial de monstruosidades] de Camille Dareste, del *Atlas d'Anatomie pathologique* [Atlas de anatomía patológica] de Lanceraux (1871), de las *Recherches sur les Defformités* [Investigaciones sobre las deformidades] de Jules Guérin (1880). L. Martin publicó el mismo año su *Histoire des Monstres depuis l'Antiquité*

ARRIBA: Ilustración en la que se muestran dos casos muy antiguos de hipertricosis de la cara, proveniente de la Bibliotèque Internationale d'Erotologie.

DERECHA: Horacio Gonzalés, quien también padeció hipertricosis del rostro, vivió en Roma durante la primera mitad del siglo CVII. El célebre grabador florentino Stephano Della Bella (1610-1664) fijó, para la posteridad, los rasgos de este "hombre-perro" que se volvió una referencia obligada para la medicina de la época.

*jusqu'à nos Jours* [Historia de los monstruos desde la Antigüedad hasta nuestros días]; Charcot y Richer, *Les Difformes et les Malades dans l'Art* [Los deformes y los enfermos en el arte]; Cordier, *Les Monstres dans la Légende et dans la Nature* [Los monstruos en las leyendas y en la naturaleza] (1890); Guinard, su *Précis de Tératologie* [Compendio de teratología]; Blanc (en 1893), *Les Anomalies de l'Homme et des Mammifères,* [Las anomalías del hombre y los mamíferos] etcétera... La locura estaba de moda, los monstruos provocaban furor.




El hambre de monstruos se apaciguaría por un tiempo, y habría que esperar hasta 1920 para ver aparecer un nuevo libro consagrado a eso que Barnum llamaba (admire usted el delicado eufemismo) "las maravillas de la naturaleza". En 1920 apareció, en efecto, el *Précis de Tératologie* de Chauvin; en 1925, el Dr. Dubreuil-Chambardel publicó un libro notable: *Les Variations du Corps Humain* [Las variaciones del cuerpo humano]; Lesbre, en 1927, su clásico *Traité de Tératologie*. Finalmente en 1931, Binet-Sanglé, el genial y delirante Binet-Sanglé, autor de *Folie de Jésus* [La locura de Jesús], *Haras Humain* [El acaballadero humano], *L'Art de mourir* [El arte de morir] (o "técnica del suicidio secundado" [sic]), publicó *Les Ancètres de l'Homme* [Los ancestros del hombre], la más bella colección de representaciones desde los *Écarts de la Nature* de Régnault. Todos estos libros sorprendentes son hoy imposibles de encontrar y nadie, desgraciadamente, sueña con reeditarlos.

Después de haber visto rápidamente la historia del estudio científico de los monstruos, veamos la historia misma de éstos; los periodos en los que triunfaron y fueron grandes, aquellos en que fueron perseguidos (la Edad Media cristiana); los nombres de los monstruos más célebres; la historia de su evolución y de su exhibición.

Pero, ¿es posible que usted no ame a los monstruos? Si usted no los ama, lo compadezco y admiro, por sentirse tranquila y calmadamente superior –sin duda– a Tutankamón, el faraón de rostro pintado, a Nerón, a Domiciano, a Tiberio, a Calígula, a Sila y su harén de enanos, deformes, amputados y jorobados. Lo admiro por no tener la misma opinión que Plinio, Augusto, Marco Antonio, Julia –la hija pequeña de Augusto y ninfómana sublime– enamorada de todo un equipo de gárgolas humanas reclutadas para sus deseos y placeres dignos de 120 días.

Lo envidio por poder despreciar tantas anatomías insólitas, en nombre de no sé qué definición de lo "normal", impuesta por una sociedad que quema en las plazas públicas a aquellos que no son a su imagen (como si hubiera algo de qué vanagloriarse).

Abandonemos entonces esta concepción absurda de lo que es "normal" y de lo que no lo es (todavía somos algunos cuantos a los que nos causa más estupefacción encajar en un orden que tener tres piernas como Francesco Lentini, el *pygomèle*, o dos cabezas como "Jean y Jacques" Tocci, el *dérodyme*) y pasemos inmediatamente revista a los nom-



Homme Monstrueux.

Agé alors d'environ 20 ans.

Cet Homme a paru à Naples en 1742 dans le tems que Monsieur le Marquis de l'Hopital y était Ambassadeur de France, il était bien conformé Sa seule difformité Consistait en une Croupe D'enfant Mâle bien Conformé qui lui Sortait de la region Epigastrique, et qui prenait son origine au dessous du Sternum; il y a plusieurs Exemples de cette Monstruosité, entr'autres un Enfant Né en 1764 à Onterilliers en Suisse a qui le Chirurgien a Extirpé les Parties Surabondantes par le moyen de la ligature.

bres, anomalías y cualidades de las *vedettes* más famosas de "esta quinta raza" que vive en "Barnum-Babilonia", capital de un país insólito donde reinan las criaturas inventadas por el Dr. Moreau.

El gusto por los monstruos, amputados y deformes se encuentra en todas las civilizaciones, en todas las épocas y en todos los países. Una civilización que quisiera librarse de los monstruos sería tan absurda e impensable como la cocina sin sal; faltaría lo esencial y perecería en su mediocridad imbécil. Una "sociedad sin monstruos" estaría privada del genio de Esopo, de Cervantes, de Scarron, de Toulouse-Lautrec, de Tom Pouce [versión francesa del nombre Tom Thumb], de Marval, de Delphin, de Little Tich... Los egipcios lo comprendieron: colocaron a los monstruos en sus altares y los adoraron; divinizaron a Bes, el enano acondroplásico, a Ita y Ptah; elevaron templos para adorar a Moutou, el dios bicéfalo. Tutankamón, en su viaje a la muerte, fue acompañado por un harén de enanos acondroplásicos desnudos, y Pnoumhotpou, jefe del guardarropa faraónico y enano deforme, fue celebrado por los poetas e inmortalizado por los escultores de la corte.

Los griegos, que no amaban a los jorobados, deificaron a los hermafroditas y andróginos. Sus altares fueron adornados durante mucho tiempo por deidades desnudas con senos múltiples, símbolo de la abundancia y fecundidad.

También las damas romanas tenían el gusto por los monstruos, uno muy particular, puesto que muchos autores latinos las describen tratando de esconderse "en los lugares donde los gladiadores enanos se ejercitaban desnudos para los combates preparatorios. Ocultas en una suerte de palco, ellas observaban sus luchas, los escogían y en seguida se hacían entretener por aquellos que mejor podían satisfacerlas". Sila, se nos ha dicho, mandó juntar en un gigantesco harén a los enanos, jorobados, lisiados, amputados y deformes "que él buscaba con pasión". Suétone está lleno de historias de enanos y bufones que entretenían a los Césares y les hacían perder la cabeza. Nerón, Domiciano, Tiberio, Heliogábalo y Calígula estaban locos por su presencia.

La Edad Media cristiana –que sentenciaba a puercos y cabras– quemaba todo: brujas y gatos negros; sietemesinos y gemelos; libros y hombres de letras; inocentes y sospechosos. Los monstruos, que son inflamables, figuraban también como combustible, de primer rango, necesario para este permanente auto de fe. Su naturaleza distinta constituía la prueba de que ellos eran fruto de la unión sexual con el diablo: también ardieron con el resto.

Esta moda de quemarlo todo tuvo también bastantes inconvenientes divertidos; conocemos las palabras, ya históricas, de un soldado inglés: "Hemos quemado a una santa". Al siglo de las catedrales y hogueras sucedería el Renacimiento que, con la antigüedad romana y el fin de siglo XIX francés, se engalanaría con el título de "Siglo de Oro de los Monstruos".

Las cortes de entonces rebosaban de enanos y jorobados, de monstruos dobles y de favoritos sin brazos ni piernas. Buchanan cuenta que Jacobo IV de Escocia mantenía en la corte a un extraño favorito de dos cabezas que jugaba ajedrez, hablaba muchas lenguas y era buen músico. Los Médicis hicieron construir una "fosa de enanos" en donde los acon-

Grabado de François, Régnault, aparecido en *Écarts de la Nature*, 1775. El hombre de la ilustración fue visto en Nápoles en 1742 y se sabe que vivió aproximadamente 30 años. Al parecer existió un caso similar en Suiza, en 1764, que pudo *curarse* mediante una cirugía.

droplásicos desnudos se entregaban a miles de locuras eróticas con el propósito oficial de "crear una raza de enanos", y los bufones e infantes de Felipe II, modelos preferidos de Velásquez, figuran todavía en el Prado a la par de los más grandes soberanos.

Victor Hugo ha hablado detenidamente, en *L'Homme qui rit* [El hombre que ríe], de los "comprachicos" de Jacobo II y de sorprendentes "fábricas de monstruos" que confeccionaban, sobre medida, enanos, seres deformes y otros espantajos. Las "recetas para fabricar monstruos" florecieron entonces, y los charlatanes vendían a precio de oro los baños a base de grasa de rata-calva que detenían el crecimiento de los niños pobres, y les aseguraban un brillante porvenir en la corte.

Bajo Luis XIII, un heteradelfo con cintas verdes, desencadenó ciertas pasiones en torno del rey; su imagen nos llegó gracias a un clásico, *De monstris* de Fortunius Licetus [...]. Otro heteradelfo figura entre las cuarenta placas de los *Écarts de la Nature* de Régnault, alucinante ilustración de aquello descrito por Montaigne en sus *Ensayos*. El siglo XVIII conoció "el gabinete de los naturalistas", y Buffon fue el primero en publicar un método para clasificar monstruos; mientras, en el Palais-Royal, se murmuraba sobre las escandalosas hazañas genéticas de "Petit Pépin", una mezcla de enano y adefesio, del que las damas hablaban mil maravillas.

Stanislas Leczinski, duque de Lorraine, padeció una pasión inexplicable por Nicolas Ferry, "Bébé", un atroz y pequeño nomo de una fealdad repulsiva, de quien mandó pintar halagadores retratos. Esta horrible marmota falsa, con cara de musaraña, tiraba perros por las ventanas (el buen rey Luis XVI prefería matarlos a porrazos) y empujaba al fuego de las chimeneas a los otros enanos de la corte. El esqueleto de Nicolas Ferry figura en el Museo del Hombre, y su efigie en cera, vestida con sus propias ropas, en el Museo Lorrain de Nancy.

Federico II prefería a los gigantes, y el regimiento compuesto por colosos que mandó formar fue una verdadera ruina para el reino. Un texto de la época cuenta que, en efecto, los compraba a precio de oro, y había numerosos "buscadores de gigantes" por toda Europa.

Victor Hugo inventó a Cuasimodo, el jorobado necrófilo, y mientras que en Londres, Miss Marian, la reina de las Amazonas ("la reina amazona gigante") triunfaba en la Alhambra de Leicester Square en *Babil y Bijou*, el fabuloso Tom Pouce (que se volvió el amante de Cora Pearl) interpretaba *Petit Poucet* [Pulgarcito], una comedia escrita a su medida. "El Café del Gigante" abrió sus puertas en París. Ahí se exhibía a los gigantes de paso, pero se convirtió rápidamente en un extraño lugar de prostitución donde las bellas celebraban los favores de los forzudos, demasiado perezosos para trabajar en los Halles. El suplemento ilustrado del *Petit Journal* consagró su portada (era el *Radar* de entonces) a un matrimonio de un gigante con una virtuosa doncella, mientras que Europa entera se prepara para recibir al fantástico Phinéas Taylor Barnum, rey del "puffing" y Zeus de la quinta raza.

Barnum llegó precedido por una campaña de publicidad de la que nadie tenía la menor idea; era el soberano de los soberanos y sus escándalos, sus conferencias de prensa, sus generosidades y su amistad con todos los grandes del mundo hacían de él el personaje más admirado de su siglo. Su obra maestra: el matrimonio de Tom Pouce. Las familias Vanderbilt y Rockefeller cubrieron a Tom Pouce con diamantes (Tom Pou-



ce, como Mae West, coleccionaba diamantes); el día del desfile de los regalos de bodas (organizado por Barnum), uno se podía extasiar frente al obsequio del presidente Lincoln: un mobiliario completo, con laca de oro, traído de China y fabricado especialmente a la talla del enano más célebre de todos los tiempos. Rápidamente, el enlace escandaloso de Tom Pouce con la bella Cora Pearl fue olvidado.

[...] La señora Delait, célebre mujer barbuda, se ponía falda-pantalón y se subía a un velocípedo, mientras que la mujer barbuda de Barnum & Bailey se casaba con el hombre lagarto, su vecino de remolque. Francesco Lentini, el *pygomèle*, exhibía sus tres piernas desnudas, y sus muslos robustos excitaron a una gran dama de Europa central que lo acogió y lo cubrió de generosidades y favores. Pero el bello Lentini se aburrió y se fue a conseguir nuevas aventuras. El hombre tronco Kobelkoff golpeaba a su mujer y montó un espectáculo completo en el que él era la *vedette*. Tiro al blanco, acuarela, tapicería y bombas de jabón. En la sala, su numerosa familia vendió postales-recuerdo, hoy en día rarísimas.

Los monstruos dobles aparecieron finalmente como el remate de ese fuego de artificio en el museo Dupuytren: Eng y Chang, los verdaderos hermanos siameses, fueron a Estados Unidos, donde una loca ninfómana, Miss Gloria, quería casarse con los dos hermanos al mismo tiempo. Ella publicó, de su propia mano, unas hojas de versos que celebraban sus... dobles atractivos. Eng y Chang se casaron finalmente con dos mujeres

Grabado incluido en una hoja volante del siglo XVIII, que muestra un caso de ictiosis. Este "niño-pez" fue visto en Nápoles en 1862.




que se detestaban; tenían que ir a visitar a cada una en un domicilio diferente. Los dos hermanos se desplazaban a caballo y había una cama para tres en cada casa de las esposas.

Lucio y Simplicio, otros hermanos siameses, se casaron con dos hermanas gemelas y bailaban tango a cuatro pies; eran campeones de patinaje sobre hielo, pero el drama los acechaba: uno de ellos, borracho, provocó un accidente automovilístico y atropelló a un niño. ¿Cómo condenar al culpable a unos años de prisión mientras que el otro era inocente? Los jueces condenaron al único culpable a pagar una fuerte multa de su cuenta de banco personal..., pero el otro rechazó seguir en el espectáculo y declaró que el dinero que poseía era suficiente. El culpable amenazó entonces con suicidarse y arrastrar a su hermano hacia la muerte. Rosa y Josepha hacían sus calaveradas y una de ellas dio a luz un bello bebé en Viena; su hermana afirmó que ella no tenía nada que decir al respecto, pero un hábil empresario descubrió al papá, un robusto carnicero que sería, él también, exhibido junto con las siamesas y el hijo. En París, las bellas inseparables triunfaron en las variedades [...].

Estampa de Ganière que muestra a François Trouillu, "el hombre cornudo", quien fue descubierto en el país de Maine.

El Dr. Doyen, bautizado por sus enemigos como el "Barnum de la cirugía" trató de separar a Radica y Doodica. La operación histórica tuvo lugar frente a las cámaras que, por primera vez, registraron todas las fases de la intervención. Pero se volvió una catástrofe y las dos hermanas murieron una después de la otra. El Dr. Doyen se libró de una buena: ¡un organizador de galas de caridad había propuesto realizar la separación en el Circo de París en una gran gala en beneficio de los niños pobres y con la participación de Footit y Chocolat! Más cerca de nosotros, el genial Little Tich hacía chistes obscenos a las nodrizas de Champ-de-Mars; fingía ser un pequeño niño perdido con ganas de hacer pipí... Ayuda diligente de la nodriza condescendiente y escándalo que llevó a Little Tich a la policía, y después frente a los tribunales por ultraje público al pudor. Saludemos de paso a Delphin, intérprete de *Zéro de Conduite* [Cero en conducta] de Jean Vigo.

Tod Browning, realizador de la *Marque du Vampire* [La marca del vampiro], filmó la película más audaz de la historia del cine: *Freaks*, una obra maestra que corta el aliento y pone todo en duda. Los jóvenes ilotas analfabetas de la *nouvelle vague* deberían ir a ver *Freaks* a la Cinemateca. Descubrirían lo que verdaderamente es un tema atrevido y una verdadera forma audaz de realizar un filme. *Freaks* es la Marsellesa del país de los monstruos.

En *Chained for Life* [Encadenadas de por vida], las hermanas Hilton interpretan su propio papel y retoman por su cuenta el drama judicial vivido por Lucio y Simplicio: una había sido culpable de una muerte, la otra era inocente y su separación física, imposible. *Chained for Life*, presentada bajo el título *L'Amour chez les Monstres* [El amor entre los monstruos] es, como *Freaks*, una sorprendente obra maestra del cine de lo insólito.

En nuestros días, la prensa mundial reserva para los monstruos un lugar envidiable: entre su Santidad Juan XXIII y los amores de una princesa lesbiana o frígida, que se casa con un travesti, aparecen una mujer de 24 años que se casa con un gigante retrasado mental, ex-sirviente de su granja –Lady Chatterley en Barnum–, también un premio literario corona *Née comme ça* [Nacida así], la autobiografía de una mujer tronco, etcétera. El cine, la televisión, utilizan los fenómenos cuando son indispensables para una secuencia "especial". ¡Ya no se es amable! Los demás pueden morirse de hambre o de vergüenza. [...]

Personalmente, mi elección está hecha desde hace tiempo, y prefiero a mis queridos monstruos a la caricatura de sociedad que ustedes me proponen. A estos "queridos monstruos" los busco con amor y me siento parte de su familia, son mis ancestros y mis mejores amigos...

Al clásico: "Érase una vez..." de los cuentos de hadas del siglo XVIII, propongo sustituir a manera de entrada: " Y Dios hizo al hombre a su semejanza".

*Traducción: Lorena Gómez Mostajo*

**Nota**

1 La teratología es el tratado de las anomalías o monstruosidades de los organismos animales o vegetales.

# THE GREATEST
## *Natural & National*
# CURIOSITY
## *IN THE WORLD.*




Nurse to GEN. GEORGE WASHINGTON, (the Father of our Country,)
WILL BE SEEN AT

## Barnum's Hotel, Bridgeport,

On FRIDAY, and SATURDAY, the 11th, & 12th days of December, DAY and EVENING. also Monday

JOICE HETH is unquestionably the most astonishing and interesting curiosity in the World! She was the slave of Augustine Washington, (the father of Gen. Washington,) and was the first person who put clothes on the unconscious infant, who, in after days, led our heroic fathers on to glory, to victory, and freedom. To use her own language when speaking of the illustrious Father of his Country, "she raised him." JOICE HETH was born in the year 1674, and has, consequently, now arrived at the astonishing

## AGE OF 161 YEARS.

Programa de mano de la exhibición de Joice Heth, quien fuera presentada por P.T. Barnum como la niñera de George Washington, 1835. Somers Historical Society, Somers, N.Y.

# UNA CÉLEBRE CURIOSIDAD* | Benjamin Reiss

La circulación de lo novedoso en la temprana República fue cultivado ampliamente a través de canales de itinerancia, lo que un erudito ha llamado una colección de "mercachifles y caminantes". Hombres con raros talentos, productos, actuaciones y otras mercancías culturales para exhibir, se abrieron paso por los estados del Este, así como por la frontera cuando ésta fue abierta. Titiriteros, artistas del *peep-show*, disertantes, hombres dedicados a la medicina, expertos frenólogos (que ponían sus manos sobre los cráneos de sus visitantes para analizar "científicamente" su carácter) y exhibidores de animales; todos ellos requerían de público en las tabernas, las posadas y los graneros. El empresario de espectáculos ambulantes generalmente viajaba solo, aunque a menudo era precedido por un hombre que publicitaba los eventos sacando anuncios en los periódicos, enviando boletines o esparciendo el chisme. A mediados de la década de los treintas del siglo XIX, la mayoría de los que exhibían algún espectáculo llevaba consigo sólo lo que podía cargar: un diorama móvil, un caleidoscopio, hierbas medicinales, una pianola, un globo de aire caliente, un león, una pareja de camellos, un búho, un orangután o un buey, o un "gran atún atrapado en una red". Para poner en dimensión el valor cultural de Heth[1] en comparación con algunas de estas otras exhibiciones, es interesante notar que en 1834 James R. y William Howe de Somers, Nueva York, tenían un elefante valuado en 9000 dólares, un rinoceronte con valor de 10 000 dólares, y una cebra, un camello bactriano[2], una pistola, dos tigres y un oso polar, con valor de entre 2000 y 3000 dólares cada uno, mientras que un año después, Barnum pagó apenas 1000 dólares por ser el dueño de Heth durante un año.[3]

Durante los primeros años de la nación, en la abierta red de espectáculos itinerantes y del arte de vender, una amplia gama cultural estaba disponible tanto en las ciudades como en la frontera, y las líneas de la jerarquía cultural, que se harían más rígidas a mediados de siglo, eran significativamente borrosas. Conferencistas como Washington Irving y Benjamin Rush confiaban en los mismos canales de publicidad que un volatinero errante, una mujer barbada, un tragafuego o un mago. En un momento tan tardío como a mediados del siglo XIX, un artículo periodístico reportó que la gira de conferencias de Ralph Waldo Emerson había competido por ganar la atención, en Cincinnati, con "un *notable* niño gordo [que] se estaba exhibiendo en el Museo."[4] Ciertamente no todos estos personajes ambulantes convocaban a los mismos públicos,[5] pero lo que unía a estos aspirantes a proveedores de cultura era la necesidad de transacciones cara a cara, repetidas a lo largo del tiempo y el espacio. Para la nueva nación americana, esta nivelación e inmediatez eran con frecuencia un acto público de promulgación de sus principios democráticos; incluso la Declaración de Independencia tuvo

* El ensayo "The Celebrated Curiosity" forma parte del libro *The Showman and the Slave. Race, Death, and Memory in Barnum's America*, editado por la Harvard University Press. Cambridge, Massachussets y London, England, en el 2001, pp. 28-51. Copyright © 2001 del President and Fellows of Harvard College. *Luna Córnea* agradece al editor el habernos autorizado su publicación.

que ser leída en voz alta una y otra vez ante la muchedumbre en ciudades a lo largo y a lo ancho de las colonias antes de que pudiera ser ratificada.[6]

La gira de Barnum con Heth fue dispuesta en gran medida de acuerdo con los parámetros de la moderna cultura itinerante en su época temprana, aunque exploró algunas de las nuevas posibilidades abiertas por el surgimiento de la ciudad moderna: hacia mediados del siglo XIX, un rápido aceleramiento de las innovaciones tecnológicas y técnicas publicitarias harían de las ciudades el centro de la producción cultural, y presentarían una gama mucho más amplia de productos y experiencias para el consumo cultural. Barnum fue más astuto en dirigir su espectáculo callejero de lo que había sido Lindsay,[7] pero al igual que su predecesor, exhibía a Heth como un acto independiente en pueblos y ciudades del Este (más tarde, su exhibición posiblemente haya sido parte de un espectáculo considerablemente más comercializado y urbano, como el de un circo o un museo), y confiaba principalmente en los anuncios en periódicos, así como en la palabra para atraer visitantes. De Filadelfia, Barnum y Heth se trasladaron al Jardín Niblo de Nueva York, gracias a las vías del ferrocarril que acababan de ser instaladas. "Cuando la acomodaron en los Rail Road Cars", el *New York Herald* escribió en su siguiente "exposé" del caso Heth: "la gente observaba, se asombraba, miraba y algunos se reían."[8] El ferrocarril fue un desarrollo clave en la comercialización del tiempo libre y para el desarrollo de la cultura capitalista del siglo XIX, pero el uso que Barnum hizo de éste demuestra que el potencial transformador de la revolución del transporte aún no se sentía totalmente en el reino del entretenimiento. En contraste con la itinerancia que utilizó para el show de Heth, el modelo, del que Barnum fue pionero más tarde en ese siglo, consistió en utilizar los ferrocarriles y los nuevos caminos –así como los avisos en una prensa nueva de circulación masiva– para atraer a los fuereños a la ciudad, donde pagarían por ver enormes y atractivos espectáculos que no podían ser tan fácilmente empacados y transportados a otra ciudad.

El Jardín de Niblo contenía elementos tanto de las viejas culturas del ambulantaje como de las culturas urbanas emergentes; marcaba también algunas de las tensiones de clase que rodeaban a los nuevos estilos culturales urbanos.[9] Uno de los "jardines de recreo" más de moda en Nueva York, el Niblo (de capital privado, estilo europeo y cercado por terrenos ornamentales que estaban abiertos al público como un *resort* o un área de entretenimiento) era conocido como un lugar veraniego de reunión o al menos destinado a lo que cierto visitante llamó "los aristócratas o por lo menos todo ese grupo de dandies de Broadway." Inaugurado en 1828 por el jovial y de cara redonda, William Niblo, dueño de una cafetería y proveedor, el lugar ocupaba toda una cuadra de la ciudad, donde antes habían estado situados los Jardines Columbian, en la esquina de Broadway y la calle Prince. Este sitio está hoy en el centro de una burbujeante megalópolis pero entonces estaba "lejos del polvo y del bullicio de la decorosa ciudad, a una distancia a pie bastante pequeña de los barrios densamente poblados" del bajo Manhattan, de tal modo que se necesitaban carruajes especiales para transportar a los clientes desde el centro de la ciudad hasta el establecimiento. En los terrenos, Niblo trasplantó grandes árboles, flores y plantas exóticas para adornar los canteros y los sinuosos senderos de los Jardines Columbian. Alrededor del jardín, construyó una alta cerca de madera, en cuyo interior y rodeándola, había varias cajas enrejadas que contenían sencillos asientos de tablones

y una tosca mesa en el centro. En estas cajas un batallón de meseros negros –último símbolo del lujo– servían a los acaudalados visitantes y a aquellos que decían tener fortunas, "belles y beaus" por igual. Cada mesero del Niblo usaba un delantal blanco y un cinturón azul con una insignia redonda, en la que estaba inscrito un número, de tal modo que cualquier cliente que se sintiera insultado por la conducta del mesero podía reportarlo con la señora Niblo. Estos eran los únicos afroamericanos –además de las "exhibiciones" como la de Joice Heth– permitidos en el Niblo, o virtualmente en cualquier jardín de recreo de Nueva York. (La excepción era la Arboleda Africana, que abastecía a negros "privilegiados" –aquellos que requerían habilidades de urbanidad en su trabajo y que tenían a diario contacto con blancos: sirvientes, cocheros, meseros, barberos, sastres y confeccionadores de sombreros.)[10]

Después de pasear por la famosa calzada del Niblo, formada por arcos de lámparas sobre pilares finamente esculpidos; mirar detenidamente la cueva de un portentoso ermitaño y la relumbrante caverna marina con estalactitas que se abría a una vista del mar con los dioramas del Gran Incendio de Londres, y de los israelitas abandonando Egipto, o simplemente sentarse bajo adorables parasoles y disfrutar de delicias tales como limonadas y los más finos helados, los visitantes podían pagar 25 centavos más por presenciar juegos de luz en el Salón Niblo. El Salón, un antiguo establo en los terrenos de los Jardines Columbian, había sido transformado en "un bello *hall* con un piso bien puesto y una galería a la que se podía entrar a través de anchas escaleras por tres de sus lados". Los actos ambulantes que se presentaban ahí incluían a la gran familia Ravel de gimnastas itinerantes, bailarines, pantomimos y contorsionistas; los primeros bailarines de polca nunca antes vistos en Nueva York; un famoso barítono de ópera y *troupes* de actores cómicos. Antes de la llegada de la exhibición de Joice Heth, el Niblo todavía ofrecía modestos entretenimientos a la manera itinerante clásica, pero el evento demostró ser tan popular que el Niblo abrió un segundo *hall* de arte dramático más grande detrás del Salón, donde se llevaban a cabo espectáculos más elaborados y permanentes. En la década de 1830, la ciudad de Nueva York estaba sufriendo una transformación paralela: de una ciudad provinciana a un centro comercial con gran empuje.[11] El historiador Peter Buckley concluye que el Niblo, junto con Barnum, ayudó a conformar un "nuevo tipo de público ocioso" que "in-



Grabado incluido en la autobiografía *The Life of P.T. Barnum Written by Himself*, de 1855, que ilustra un paisaje en donde se describe cómo una mujer de Bostón examina a Joice Heth para determinar si se trata de una máquina o de un ser humano.




Anuncio publicado en *Vanity Fair* número 142, el 13 de septiembre de 1862. Tomado del libro Circus. *A World History* de Rupert Croft-Cooke y Peter Cotes, Nueva York, Macmillan Publishing, 1977.

corporó" el teatro y los divertimentos populares como parte de un viaje de negocios o de una salida familiar por la nueva y excitante ciudad.[12]

Al escoger el Niblo, Barnum presentaba su exhibición como un entretenimiento respetable. Aunque los neoyorquinos eran más tolerantes con el teatro que los oriundos de Nueva Inglaterra, muchos seguían teniendo todavía fuertes prejuicios en su contra: las prostitutas se ofrecían abiertamente a los que estaban formados para asistir al teatro en la calle Bowery e incluso adentro de muchos establecimientos, y se sospechaba que los teatros atraían las sensibilidades licenciosas de los visitantes.[13] El Niblo estaba de algún modo exento de sospecha, en parte porque era tan caro que la gente más ordinaria no podía entrar. Como escribió Barnum: "El Niblo es el único lugar de entretenimiento donde se observarán las claras luces de la corrección. Se puede ofrecer ahí el mismo entretenimiento que se tiene en un teatro, y no verán en él nada ofensivo, aunque se denuncien actuaciones teatrales que respetan los cánones establecidos y se jure [...] que el público que visita tal abominación va directo a la condena."[14] El gran cronista de la cultura popular y de la actividad de los bajos fondos anteriores a la guerra, George Foster, se detuvo detalladamente en esta "corrección" al explicar que Niblo había prohibido expresamente a las prostitutas ofrecerse sobre la base de estas premisas. "El secreto era simple: no se admite a ninguna mujer en esta casa, a menos que esté acompañada de un caballero. Como consecuencia, los alborotadores evitaban la casa, o si la visitaban, no se sentían proclives a la mala conducta –y la gente tranquila y respetable llegaba libremente, con sus esposas e hijos, seguros de no ser sorprendidos por la obscenidad ni espantados por la violencia".[15]

Joice Heth llegó toda envuelta y cargada en una silla de manos al departamento de una residencia ubicada junto al Salón Niblo, el 10 de agosto de 1835. Al comienzo de su larga travesía por el norte ya sufría de ataques de fatiga. Un editor, que había ido a visitarla al Hall Masónico en Filadelfia, informó que "canta varios himnos religiosos y se ríe de cualquier cosa bien dicha o hecha. Pero éstos son sólo raptos ocasionales. Cuando la vimos, yacía tranquila y silenciosa en una cama."[16] William Niblo estaba familiarizado con Heth y con Barnum. A Heth la había visto durante su estadía en Filadelfia; pocos meses antes, Barnum había presentado una solicitud para ser cantinero en su establecimiento, y había sido rechazado. Aparentemente más impresionado con Heth que con su exhibidor, Niblo pronto llegó a un arreglo con Barnum: a cambio de la mitad de las ganancias, él pondría la habitación y la luz, pagaría los anuncios y la impresión, y vendería los boletos. Barnum convino en que se colgaran transparencias luminosas –una nueva tecnología de la época– con el sencillo mensaje:

JOICE HETH
161
AÑOS

Además, comisionó la elaboración de un grabado en madera con el retrato de Heth, que mostraba a una mujer con un rostro de arrugas profundas y ojos casi cerrados que llevaba una cofia de encaje y un vestido modesto. Su brazo izquierdo, el paralizado, yacía a lo largo de su pecho, y las uñas de sus manos, que muchos observadores compararon con garras, eran del doble del tamaño de sus dedos. Este grabado en madera se convir-

tió en la base de los ubicuos carteles que se pegaron en la ciudad, así como de los anuncios en los principales periódicos.

Incluso antes de que llegara Heth, comenzaron a aparecer en la prensa anticipados elogios sin ningún cargo para Barnum o para Niblo:

> Niblo, cuyo prolífico genio para la invención de innovaciones que agraden al público nunca falla, ha recurrido ahora, a los antiguos en lugar de los modernos descubrimientos. ¡Y ha encontrado a una mujer! ¡No te quedes atónito, lector, ella es una mujer de otra época! ¡Ciento sesenta y un años de edad! Niblo ha comprometido su estancia a unos pocos días solamente y ella, sin duda, probará ser un objeto de atracción tan grande como la próxima llegada del cometa. Será una estrella más grande que ningún otro actor de hoy en día, y no le temerá a ningún rival. Y habiendo sido la esclava del padre de Washington, probará ser un objeto de intenso interés y, por supuesto, recibirá las felicitaciones de cada individuo de Nueva York.[17]

Pese a la favorable publicidad, Barnum escribió más tarde que le preocupaba que algunos editores de Nueva York pudiesen albergar "la idea de que Joice era una farsa".[18] Para manejar este obstáculo potencial y promover la gira de Heth, Barnum solía contratar a un *advanced man*, que habría de volverse parte integral de la exhibición. Éste era Levi Lyman, un joven abogado, fácil de palabra, y oriundo de Penn Yan, Nueva York, una ciudad conocida principalmente por producir el whisky más fuerte del estado. Aburrido de su trabajo como empleado en la corte del condado de Yates, Lyman se había trasladado a la ciudad de Nueva York en busca de emociones. Más tarde, Barnum lo describió como "un yanqui astuto, sociable y, en cierto sentido, indolente" que "poseía un buen conocimiento de la naturaleza humana, era educado, ameno, podía conversar sobre la mayor parte de los temas, y era perfecto para llenar el puesto en que lo ocupé".[19] Ningún registro que haya sobrevivido revela la naturaleza exacta del contraste entre ellos, pero en un recuento retrospectivo y jocoso del caso Heth, Barnum escribió que, para motivar a Lyman, que después de todo era un poco "indolente", le vendió "una parte de mi belleza negra".[20]

El primer acto de Barnum y Lyman fue invitar a los más importantes editores de periódicos neoyorquinos a una entrevista privada con Heth antes de que fuera exhibida en público. Para comprender la naturaleza de este encuentro, es necesario entender algunas de las transformaciones que estaban teniendo lugar en el periodismo anterior a la guerra [...]. Un rasgo fundamental en el surgimiento de Nueva York como la primera ciudad americana "moderna" fue la revolución de los periódicos en la década de 1830, que tuvo profundos efectos sobre la cultura popular. La mayor parte de los primeros periódicos de ese siglo eran apoyados por partidos políticos o contratos gubernamentales. Con ingresos secundarios que provenían de suscriptores adinerados y no de las ventas callejeras, estos periódicos eran esencialmente órganos de la elite de la temprana República. Pero hacia 1835 aproximadamente, una nueva camada de arriesgados editores surgió de la clase de los artesanos que habían manufacturado estos diarios "de seis *pennies*". Hartos de los apremios del sistema cortesano y haciendo uso de innovaciones en la impresión y la técnica de elaboración de papel, abrieron




los primeros *penny dailies*: periódicos independientes, baratos, que sobrevivían con las ventas, los anuncios y la determinación. El que dio origen a la *penny press* fue Benjamin Day, un antiguo operador en una imprenta periodística, que dio origen al *New York Sun* en 1833. Hacia 1855, él fue el primero en usar una prensa a vapor, con la que se imprimían 5000 hojas por hora, en oposición al viejo modelo de un solo cilindro que sólo podía imprimir 2000. (Más tarde, en esa misma década, el *Sun* produciría 40 000 hojas por hora). Day incrementó el espacio de los anuncios y colocó su periódico en el mercado de manera agresiva, lo cual ayudó a bajar su precio a un centavo. En 1835, James Gordon Bennett, notable "escocés de ojos bizcos" que había trabajado como maestro, oficinista y lector de pruebas antes de convertirse en escritor *free-lance*, abrió el *New York Herald*. Empleando la máquina de hacer papel de Fourdrinier y nuevos procesos de decoloración, comenzó a manufacturar papel a partir de trapos de color en lugar de pulpa de madera, mucho más cara.[21] Estos dos hombres, junto con el editor de *Transcript*, de corta vida, forjaron la nueva e impetuosa voz del periodismo comercial, apelando fundamentalmente a los lectores que habían sido considerados como indignos de la atención de los periódicos de seis *pennies*. "Al difundir el conocimiento útil entre las clases operativas de la sociedad", Benjamin Day escribió en 1835, que el *Sun* estaba "impulsando la marcha de la inteligencia hacia un grado más alto que cualquier otro modo de instrucción". Los titulares de los periódicos eran voceados agresivamente, razón por la cual un neoyorquino inconforme llamó a los pregoneros "una banda de muchachos pendencieros en harapos", que se distinguían por vender historias de crímenes, escándalo y sensacionalismo.[22] Dado que estos editores usaban

Cartel que anuncia las atracciones de Barnum & Bailey. Tomado del libro *Circus. A World History* de Rupert Croft-Cooke y Peter Cotes, Nueva York, Macmillan Publishing, 1977.

muchas de las técnicas de publicidad que el propio Barnum estaba empleando para promover a Heth –letras en negritas, imaginativas formas de despliegue y manipulación de los espacios públicos para anunciar algo de interés personal– una alianza natural se formó entre el empresario de espectáculos y estos otros promotores de la cultura.[23]

Barnum y Lyman no podían haberse imaginado el enorme éxito que tendría su exhibición en la *penny press* (especialmente después de que Heth murió), pero intuyendo que la exhibición podría beneficiarse de las guerras de los periódicos, arreglaron una visita especial a la "tía Joice", a la que asistirían tanto los líderes de la *penny press* como de los periódicos tradicionales. Los empresarios de espectáculos no fueron particularmente originales al usar los periódicos como forma de atraer la atención hacia su exhibición: recuentos de "nacimientos monstruosos" y otras anomalías humanas figuraban entre los asuntos que circulaban en los libros franceses de noticias y en los pliegos sueltos ingleses del siglo XVII. Además de fortalecer una de las primeras formas del periodismo occidental, los recuentos de estas raras curiosidades siguieron siendo materia principal de los reportajes periodísticos hasta la época de Barnum.[24] Al volverse hacia los editores, Barnum y Lyman estaba explotando una vieja conexión entre las "noticias" y las "rarezas", así como la fuerte competencia que en fechas recientes se había desatado dentro de la prensa.

En una historia exclusiva que Lyman dictó al *Herald* de Bennett, seis meses después de la autopsia de Heth, éste describió así el encuentro: "La tía Joice yacía en sus mejores atuendos para la inspección de los editores. Se le había obsequiado un vestido nuevo, y había ensayado todas sus partes sobre Washington: cómo había sido convertida, cómo había sido bautizada, junto con algunas partes nuevas, cómo era que había sido una princesa en África, cómo había sido vendida como esclava... Todos [los editores] se apresuraron al Niblo para echar el primer vistazo a la nueva maravilla del mundo. Niblo los recibió con gran gentileza, como es su costumbre, pero dejó que fueran ellos los que se adentraran lo mejor posible en el caso a examinar y por el que habían venido". Lyman le proporcionó al *Herald* una tabla con los gastos:

| | | |
|---|---|---|
| Convencer | al Courier y al Enquirer | $49.50 |
| " | al Evening Star | 31.46 |
| " | al Sun de centavos | 42.00 |
| " | al Transcription | 21.75 |
| " | al Journal of Commerce | 17.25 |
| " | a la Gazette | 5.67 |
| " | al Daily Advertiser | 7.56 |
| " | al Commercial Advertiser | 30.00[25] |

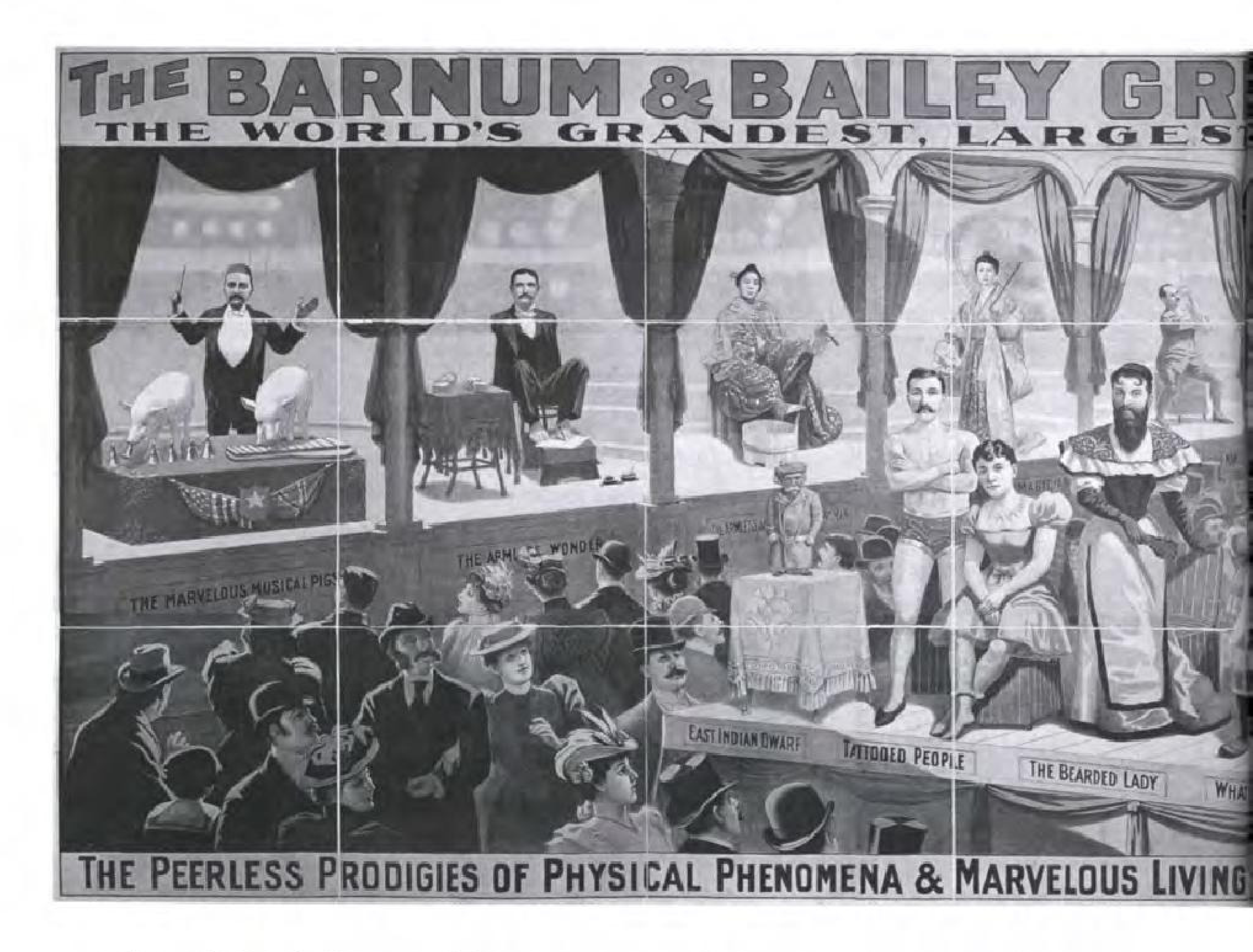
Visiblemente ausente de esta lista está el propio *Herald*. Podríamos sospechar que Lyman había adulado a su editor de no ser por el hecho que el *Herald* sería en los meses siguientes uno de los únicos periódicos de la ciudad que expresaría su escepticismo sobre la autenticidad de Heth –así que es probable que a Bennett no le hubieran ofrecido sobornos o bien que hubiese rehusado compartirlos con los otros periódicos–. (En realidad, un futuro biógrafo de Bennett proclamaría que el *Herald* "no vendía *bocanadas de*

*humo*" ni anuncios que se hacen pasar por noticias.)[26] En todo caso, el fracaso de Barnum para "convertir" a Bennett no fue un problema para aquél en un principio, porque el mismo día en que Heth fue exhibida por primera vez en Nueva York, el edificio que albergaba las oficinas del *Herald* ardió en llamas en el gran incendio de la calle Ann, y Bennett se quedó fuera del negocio hasta un día después de que Heth, Barnum y Lyman abandonaron la ciudad.[27]

Pese a los incendios y sobornos, la embestida publicitaria en torno a Heth era como una inundación –"la propia reina Victoria difícilmente habría causado mayor revuelo", escribió Barnum, quien asiduamente promocionaba el nombre de Heth a través de medios públicos y privados. "Tuve mucho tiempo libre, ahora que mi compañero se hacía cargo de la anciana, y lo empleé de varias maneras para mi provecho. En particular, tuve buen cuidado de mezclarme lo más posible en sociedad, y desperté la curiosidad de mis oyentes en relación a Joyce [*sic*] con pequeñas anécdotas que yo sabía se repetirían por todos lados."[28] Y por supuesto, estaban los anuncios. Promocionada en los carteles como "la exhibición más sorprendente e interesante del mundo", originalmente Heth fue programada para ser vista de las 8 a.m. a las 10 p.m., pero fue incapaz de soportar un esfuerzo tal. Los visitantes iban a sus recámaras privadas, individualmente o en grupos, la mayoría le tendía la mano, unos pocos le tomaban el pulso, algunos le cantaban o rezaban con ella, y todos miraban atentamente cuando ingería alimentos, fumaba su pipa, o simplemente yacía tendida en su catre. Unos pocos días más tarde, como resultado de la "fatiga causada por participar en la conversación, los apretones de manos con sus numerosos visitantes, etc.", su jornada de trabajo fue reducida de 14 a 8 horas "seis días a la semana". La exhibición estaba abierta de 9 a.m. a 1 p.m. y de las 6 a las 10 p.m. Pese a su fatiga y a la reducción de horas, Heth probó ser una gran atracción, y aunque originalmente fue programada para quedarse sólo unos días, se siguió exhibiendo en el Niblo del 12 al 28 de agosto. De acuerdo con Barnum, él y Niblo estaban sacando 1,500 dólares a la semana.[29]

¿Qué fue lo que convirtió a Joice, además de unas pocas manos grasientas y de algunas habladurías de sobremesa, en una atracción de tal magnitud? ¿Era ella un portento, uno de los prodigios de la naturaleza, como los enanos de Virginia o los gemelos siameses, cuyos caminos a menudo cruzó en el circuito de su gira? ¿Acaso un extranjero exótico como Afong Moy, el "extraño de los pies miniatura", cuyos "pies [estaban] repugnantemente unidos", fue lo que hizo de Heth una atracción tan apreciada? ¿O fue el valor científico de Heth como encarnación de los diferentes procesos de envejecimiento de las distintas razas lo que hizo más meritoria su exhibición? ¿O su valor patriótico como un depósito viviente de la memoria de un pasado glorioso? ¿Acaso fue el hecho de ser la depositaria de antiguas prácticas religiosas? ¿O simplemente porque era una actriz interesante? Barnum colocó cientos de anuncios en periódicos para su exhibición en el Niblo, uno de ellos sugiere todas estas posibilidades:

> GRAN ATRACCIÓN EN EL NIBLO–LONGEVIDAD SIN PARALELO–POR DOS DÍAS MÁS. Debido a la inmensa multitud de visitantes a la exhibición de JOICE HETH, la NIÑERA DE WASHINGTON, en el Jardín de Niblo, durante las últimas semanas, y al mal tiempo que ha impedido que miles de damas y caballeros la visiten, ansiosos por contemplar a la




más grande de todas las curiosidades, el señor Niblo... ha demostrado un compromiso mayor con JOICE HETH... ¡Joice Heth es incuestionablemente la curiosidad más sorprendente e interesante del mundo! Ella fue esclava de Augustine Washington (el padre del general Washington), y fue la primera persona en vestir al infante aún carente de conciencia, destinado a conducir a nuestros padres heroicos a la gloria, a la victoria y a la libertad. Para usar su propio lenguaje al referirse a su joven amo, George Washingon, "¡*ELLA LO CRIÓ*!". Joice Heth nació en una isla de Madagascar, en la costa de África, en el año 1674, y por consiguiente ha llegado ahora a la sorprendente edad de ¡¡¡CIENTO SESENTA Y UN AÑOS!!! Pesa VEINTIÚN KILOGRAMOS y, no obstante, es muy alegre e interesante. Conserva sus facultades en un grado sin paralelo, conversa libremente, entona numerosos himnos, refiere muchas anécdotas interesantes del *niño* Washington, los *casacas rojas*, etcétera, y a menudo se ríe sinceramente de sus propias afirmaciones o de las de los observadores. Su salud está perfectamente bien, y su apariencia es muy prolija. Fue bautizada en el río Potomac y comulgó en la Iglesia Baptista hace *ciento dieciséis años*, y le da mucho placer conversar con ministros y personas piadosas. La apariencia de esta maravillosa reliquia de la antigüedad enciende al

Cartel de gran formato en donde aparecen "incomparables prodigios de deformación física y maravillosas curiosidades humanas vivientes" de "El espectáculo más grande sobre la Tierra", 1899. Library of Congress, Prints & Photographs Division, LC-USZ62-24073.




> espectador de asombro, y lo convence de que sus ojos están descansando en el especimen más viejo nunca antes contemplado. Documentos originales, auténticos e indiscutibles prueban que, por sorprendente que pueda parecer el hecho, Joice Heth es en todos los aspectos la persona que ella dice ser.[30]

Diferentes observadores acentuaron aspectos diferentes de la exhibición, pero la mayor parte de los primeros reportes favoreció las imágenes grotescas de su cuerpo por encima de los recuentos de la historia de su vida. El cuerpo de Heth fascinó a un reportero del *Commercial Advertiser*, quien atraído por sus pretensiones de ser la niñera de Washington, se fue con un interés diferente. Expresando un cierto escepticismo sobre la autenticidad de su historia, escribió, sin embargo, que "nuestra curiosidad ha sido ampliamente gratificada" (después de todo, los treinta dólares pagados a su periódico debieron haber sido buenos para algo). Al describir sus encogidos miembros y sus "dedos largos y delgados" que "semejaban más las garras de un ave de rapiña, que apéndices humanos", su cuerpo marchito, la parálisis y la ceguera, concluía que "ella se aviene exactamente a nuestra idea de una momia animada", y por lo tanto, "compensa ampliamente el tiempo y el costo de una visita".[31] El reportero del *Transcript* estaba fascinado de encontrar que sus ojos estaban "totalmente gastados y cerrados".[32] El *Evening Star* informó que "sus uñas tienen casi dos centímetros y medio de largo, y los grandes

dedos de sus pies son callosos, gruesos como huesos y están torcidos, como las garras de un ave de rapiña. En la boca se le ve un largo colmillo. Disfruta su comida con placer, y lo que es sorprendente, oye perfectamente. No es más que pura piel y huesos; está constantemente acostada en la cama, comiendo o fumando su pipa."[33] El reportero de *Family Magazine* se refirió más ampliamente a la condición de las uñas de los dedos de sus pies, describiéndolos como parecidos a "cuernos azules". Y en un paroxismo de fascinación grotesca, creyó apropiado informar que aunque "se le administra la comida regularmente tres veces al día, con un poco de whisky... ¡las evacuaciones tienen lugar apenas una vez cada quince días!".[34]

En la mayoría de estos informes, la exhibición de Heth era observada en la tradición de las curiosidades humanas, o lo que más tarde sería conocido como el espectáculo *freak*. Como lo ha demostrado Rosemarie Garland Thomson, las curiosidades humanas habían sido exhibidas a menudo e interpretadas de muy diversas maneras desde la Antigüedad. Mientras que los romanos y los griegos generalmente veían en las formas humanas anómalas signos prodigiosos de la plenitud del universo y evidencia de la presencia de Dios, la "monstruosidad" era en los tiempos medievales tomada típicamente como un portento de grandes o terribles eventos.[35] Esta concepción del monstruo como "prodigio" se desarrolló paralelamente a una visión "natural" de las causas de la anomalía, pero estas interpretaciones no eran incompatibles. Un erudito alsaciano del siglo XVI escribió que era posible una explicación "natural" de los monstruos, pero "sabemos que la naturaleza es el ministro de Dios en asuntos tanto favorables como desfavorables, y que, a través de su intersección, él ayuda a los píos y castiga a los impíos, de acuerdo a sus diferentes condiciones." Hacia finales del siglo XVII, a medida que la ciencia comenzó a reemplazar los marcos religiosos por formas y funciones humanas comprensibles, la elite intelectual comenzó a rechazar las lecturas divinas de la monstruosidad, y para la época de la Ilustración, los monstruos y las maravillas de los periodos tempranos fueron clasificados bajo la jurisdicción de la ciencia médica. De igual manera, las explicaciones médicas de las anomalías corporales complementaron la sensación de maravilla religiosa concerniente a las exhibiciones de rarezas humanas. Complementadas, más que reemplazadas, los nuevos caminos de la medición, el diagnóstico y la explicación no suplantaron por completo a las viejas maneras de mirar, maravillarse e interpretar; las exhibiciones de rarezas humanas pasaron de contrabando, desde el siglo XVIII a través de los comienzos del siglo XX, el sentido premoderno de maravilla y lo insertaron en un marco científico.[36] Así las palabras usadas con más frecuencia para describir a Heth eran "curiosidad", "prodigio" y "maravilla", y su exhibición era a menudo vista como un evento religioso, aun cuando era interpretada a través de una lente científica.

Los exhibiciones de las curiosidades humanas, o *lusus naturae* –*freaks* de la naturaleza– se contaban entre los entretenimientos ambulantes más populares de fines del siglo XVIII y principios del XIX, aunque la edad de oro del *freak* no comenzó sino hasta la década de 1840, cuando con la inauguración del Barnum's American Museum se introdujo el espectáculo *freak* en la era de la cultura de masas.[37] En 1813 el Boston Museum expuso como un "maravilloso resultado de la naturaleza" a un hombre apellidado Lambert, que

pesaba 380 kilos, y a su esposa, que sólo pesaba 40 kilos. También en exhibición estaban la señora Anna Moore, quien se decía había vivido seis años sin comer ni beber. Transcurridos los años siguientes, el trío se trasladó a Hartford, Nueva York, Filadelfia, y varias otras ciudades, ofreciendo un teatro ambulante del extraordinario cuerpo humano.[38]

Esas exhibiciones arrojaron luz sobre las anomalías físicas, los rasgos grotescos, la incapacidad extrema o las diferencias culturales o raciales exóticas del objeto humano exhibido, y con frecuencia sobre más de una de esas cualidades por vez; el exotismo racial y/o sexual (en el caso de hermafroditas o mujeres barbadas, por ejemplo) era exagerado, entremezclado, y se lo hacía parecer coextensivo de la anormalidad corporal. Por ejemplo, hacia fines del siglo XVIII, Henry Moss, un negro al que le afligía una enfermedad que le ponía el cabello blanco y le manchaba la piel, se exhibió a sí mismo en Filadelfia y atrajo la atención no sólo del común del pueblo sino del notable científico Benjamin Rush. Rush, una voz líder de la Ilustración igualitarista, no veía a los negros sino como el resultado de la enfermedad –de la lepra, para ser precisos– y creía que la naturaleza estaba efectuando una cura espontánea. Como el niño negro cuya piel, según se reportó, se puso blanca al contacto con el jugo de duraznos sin madurar, Moss era para Rush la evidencia de la posibilidad de dicha transformación.[39]

Medio siglo más tarde, Barnum ayudó a comercializar el interés científico en la anomalía racial en su American Museum, donde exhibió a afroamericanos con vitiligo, albinismo y microencefalia, proponiendo que ellos eran los "eslabones perdidos" en una cadena evolucionista que iba del mono al negro y al blanco. La diferencia entre las primeras explicaciones científicas y las últimas a propósito de la ambigüedad racial son significativas. Mientras que Rush veía en la exhibición de Moss la evidencia de divisiones producidas en el medio ambiente entre los negros y los blancos, las últimas exhibiciones de Barnum tendían a reforzar la idea de los límites raciales como imposibles de erradicar: los "eslabones perdidos" eran presentados como evidencia para una ciencia de la evolución racial, que acentuaba las jerarquías naturales de las razas.[40] En una época en que los significados biológicos y sociales de la identidad racial se discutían acaloradamente, el espectáculo *freak* se volvió una línea posible para la discusión desplazada de aquellos significados. Al poseer cuerpos para la exhibición, que se suponía eran anormales y desviados, los espectáculos *freaks* le exigieron al público que insistiera implícitamente en los significados normativos del cuerpo, particularmente, en lo que significaba ser "blanco" o "negro".

Las discusiones sobre la longevidad de Heth suscitaron casi inevitablemente preguntas sobre las diferencias biológicas entre las razas, y estas supuestas diferencias, sin importar cómo, podían ser usadas para promover la idea de la superioridad de la raza blanca. Muchos observadores meditaron sobre las causas de la longevidad de Heth. "La circunstancia más notable", escribió el reportero del *Evening Star*, "es que su pulso está intacto, fuerte, es perfectamente regular, y se acerca a los 80 latidos por minuto, sin la menor osificación de la arteria."[41] Invariablemente, este hecho extraordinario de su cuerpo fue interpretado a través de la ideología racial del público que acudía a verla. Algunos comentaristas comenzaron a preocuparse, por ejemplo, de que Heth no soportaría el invierno del norte, dado que su sangre negra no podría tolerar el frío extremo. Cuando pasó por Nueva York, a principios de diciembre, el Herald anunció:



## Barnum & Bailey

# MUSÉE GÉANT AMÉRICAIN

**de tous les phénomènes vivants, de toutes les anomalies humaines**

Êtres merveilleux, créatures bizarres

**Les caprices et les excentricités de la nature**

---

### L'HOMME-TELESCOPE

Ce sujet est un jeune garçon né en Amérique. Il est de constitution exceptionnellement robuste. Mais ce qui le caractérise surtout, et ce qui lui a valu une place dans cette confrerie d'humains exceptionnels, c'est la faculté qu'il a d'allonger ou bien de rétrécir à volonté sa colonne dorsale En ce faisant il augmente ou diminue considérablement sa stature. Cette singularité, due à une conformation anatomique dont la description serait trop longue à faire ici, rappelle la maniere dont s'allongent et se raccourcissent les reptiles.

### L'HOMME CAOUTCHOUC

JAMES MORRIS est un phénomène sans égal. Sa peau est aussi élastique que de la gomme, elle a une faculté d'expansion énorme. La peau du nez, des joues, des bras, de la poitrine, des jambes peut être étendue jusqu'à un demi-metre du corps, tandis qu'avec la peau du menton et du cou on peut recouvrir tout le visage.

### La Jeune Fille à la chevelure de Mousse

est une jeune personne charmante. Elle possède une chevelure opulente qui, à l'encontre des cheveux tombants qu'ont généralement les fillettes, ressemble à une touffe de mousse, ces cheveux, étroitement resserrés les uns aux autres, montent en forme de lance tout droits de la tête.

### LA DAME A BARBE

MISS ANNIE JONES est un autre exemple des caprices de la nature. C'est une personne extrêmement jolie, mais possédant une longue barbe. Ses cheveux aussi sont d'une grande beauté; ils ont un metre cinquante de long. Cette demoiselle est vraiment une figure intéressante et a fait l'objet d'observations scientifiques.

### LA JAPONAISE SANS BRAS

Mlle OGURI, originaire du Japon, est une jeune personne fort avenante. Elle est, comme son collègue M. Charles TRIPP, privée de bras, mais comme lui elle a appris à se servir de ses pieds avec une adresse merveilleuse. Peu de personnes sauraient accomplir avec leurs mains ce que cette habile quoique incomplète Japonaise fait avec ses pieds.

"Joice Heth se va al sur en dos o tres semanas", "Dice que no puede pasar el invierno en el norte, donde el frío es tan severo y las noches tan largas. El sur es su elemento natural".[42] La comparativa adaptabilidad a los diferentes climas había sido durante siglos una cuestión central en relación con el significado de la raza. La discusión se remonta a Ptolomeo, el antiguo filósofo griego, quien especuló que la complexión oscura y el cabello crespo de los africanos eran el resultado de su exposición al sol abrazador; pero esta idea perdió fuerza en el pensamiento del Renacimiento, cuando se demostró una y otra vez que mucha de la gente que vivía a lo largo de la línea del Ecuador tenía el cabello castaño y lacio en lugar de tener la piel negra. Durante el periodo de la Ilustración, pensadores igualitarios como Rush regresaron a la idea del clima para que les ayudase a explicar uno de los rasgos más intrigantes de la negritud: las diferencias de conducta que aparentemente hacían a los europeos tan trabajadores y a los africanos tan indolentes e incivilizados. Era el sol, argumentaba Rush, el que corrompía a los negros, y la abundancia tropical lo que los hacía flojos. Su contemporáneo, Samuel Stanhope Smith, regresó la discusión del medio ambiente a la causa de la apariencia física misma, arguyendo que si eran el sol y el calor los que liberaban la ira causante de la negritud de los africanos (y sus conductas asociadas), los vapores de las aguas estancadas, las condiciones de pobreza y la desorganización social provocaba que el color negro se "pegara", lo que aparentemente no ocurría con otros nativos de los trópicos. La condición de ser negro, por lo tanto, podía ser curada, pero para las masas de negros, éste sería un proceso mucho más largo que la recuperación aparentemente más rápida de Henry Moss.[43]

No obstante, la idea del *Herald* de que la enfermedad de Heth era el resultado de una exposición impropia al clima del norte aparece, bajo esta luz, como la posición menos igualitaria, ya que contravenía la proposición de que, como lo expresó Rush, "la naturaleza humana es la misma en todas las épocas y países". Por el contrario, lo que estaba implicado era que las diferentes razas tenían, de manera innata, diferentes constituciones físicas. Esta idea circuló cada vez más entre 1830 y 1840. Un médico comentó: "Las razas africanas son muy sensibles al frío, y son tan incapaces de soportar el clima nórdico como la población blanca el tórrido sol de África."[44] Esta noción, formulada de manera muy lúcida por el anatomista inglés Robert Knox, adquirió un significado explícitamente racista en los Estados Unidos, pues los defensores de la esclavitud argumentaban que el sur, con su clima semitropical, era sin duda un medio ambiente "natural" para los negros, tal y como lo era la propia África. Cuando Josiah Nott, etnólogo sureño, escribió, por ejemplo, en 1844, que "el hombre blanco no puede vivir en el África tropical, o los africanos en las zonas frías", apoyó este argumento al señalar los índices desiguales de mortalidad para los negros en el norte y en el sur.[45]

De igual manera, el *Evening Star* usó la avanzada edad de Heth para apoyar esta teoría. "Dado que se ha atraído la opinión pública hacia Joice Heth, ese personaje antediluviano", reportaba el periódico, "con frecuencia se alude al tema de la comparativa longevidad en los diferentes estados." Citando un estudio sin firma, el artículo conti-

Grabado que formaba parte del press-book del célebre empresario Phineas Taylor Barnum. Tomado de la revista Bizarre, núm. XVII-XVIII, 1961.



nuaba revelando que North Carolina tenía "58 blancos y 297 personas de color con una edad superior a los 100 años; y [que] en Virginia había 54 blancos y 328 de color... y [que] en todos los estados con esclavos" las proporciones eran parecidas. En contraste, Nueva York tenía sólo 115 centenarios, pocos de los cuales eran negros. En conclusión, preguntaba el *Evening Star*: "¿Demuestran estos hechos que el vilipendiado clima del sur, que ha sido tan desacreditado por sus pantanos, sus arroyos de aguas estancadas y sus yermos carentes de pinos, es al menos admirablemente apto para la raza africana?"[46] La explicación de la referida edad avanzada de Heth (y de su traslado al norte), así como de la longevidad que se alegaba en muchos otros esclavos, era que ellos estaban tan bien adaptados a los terrenos del sur y a la forma de vida sureña, que esto apoyaba la postura de los periódicos en favor de la esclavitud. El cuerpo de Heth era la exageración de un fenómeno típico, no tanto una anomalía como una entrada en el campo emergente de las estadísticas –un campo que usaba las medidas científicas para dar a los cálculos políticos un aire de autoridad y de objetividad.[47]

Un registro extraño y antiguo de la exhibición de Heth en Nueva York muestra cómo un pensamiento científico casual podía convertir el cuerpo del *freak* en una ocasión para hacer un comentario político relacionado. Grand Thorburn, un escritor popular, viajero, nacido en Escocia y que había hecho una fortuna en el negocio de las semillas, realizó uno de los primeros registros más completos de una visita a Heth. Thorburn –conocido como "Lawrie Todd" desde que el escritor británico John Galt creó un personaje ficticio con ese nombre basado en él– era visto un poco como *freak*.[48] Otro escritor lo describió como "un genio extraordinario, con una identidad propia que difícilmente se encontraba en los caminos comunes y corrientes de la vida. Su modo de andar pesado, resultado de una malformación, siempre lo hacía sobresalir, incluso en una vía pública poblada, mientras que su estricto porte de cuáquero... se sumaba a la grotesca silueta de este personaje bajo y poco atractivo."[49] Los escritos de Thorburn versaban sobre un amplio abanico de cuestiones, desde la política hasta las ciencias naturales y el teatro, y él veía en Heth una combinación de las tres. "Hoy he ido a ver a Joice Heath [*sic*]", le escribió al editor del *Evening Star*. "Encuentro que, junto a todas sus otras extrañas cualidades, es una *intensa fumadora* [...] Le pregunté cuánto tiempo había fumado en pipa; me respondió, ciento



veintiún años. Así que si el fumar es un veneno, en el caso de ella por lo menos, es uno muy lento."

Para cuando Thorburn visitó a Heth, las sociedades reformistas del norte condenaban el fumar tabaco sureño como un acto inmoral. Un periódico bostoniano, por ejemplo, alabó una estatua recién erigida que prohibía fumar tabaco en lugares públicos y menospreciaba a los de Filadelfia por ser "los más inveterados fumadores callejeros de este lado de la línea de Mason Dixon". Thorburn, sin embargo, era un propagandista del norte inusualmente enérgico en favor de la hierba, como resultado de sus conexiones comerciales con los tabacaleros sureños (es posible incluso que haya exportado semillas de tabaco desde su negocio en Nueva York). Complementando su idea, expresada a menudo, de que el tabaco tiene un agente natural que promueve la longevidad, Thorburn también pensaba que el sistema económico que apuntalaba a casi toda la producción tabacalera era parte del orden natural. A través de sus contactos de negocios hacia el sur de la línea Mason-Dixon, Thorburn tenía un interés creado en promover el sistema de esclavitud sureño, que como el tabaco, comenzaba a sufrir la influencia del ataque organizado del norte. Thorburn informó que, además de fumar, Heth había cantado alegremente durante toda la visita. La gira por el norte de Joice Heth, que representaba a una esclava fumadora de pipa en aparente buena salud y de buen ánimo a los 161 años de edad, le sirvió entonces a Thornburn como el anuncio perfecto de un producto y, por ende, de toda una forma de vida.[50]

Las numerosas descripciones del cuerpo de Heth como un portento grotesco o como un especimen médico apoyaban el punto de vista de Rosemarie Garland Thomson de que Heth era el "*freak* americano quintaesencial".[51] Sin embargo, a diferencia del típico *freak* la fama de Heth descansaba tanto en su supuesta historia personal como en su singularidad física. Mientras que la focalización sobre su cuerpo la degradaba, la conexión con Washington la exaltaba. Ella no era simplemente una curiosidad, sino lo que Robert Bodgan, el historiador pionero del espectáculo *freak*, llamó un *freak* "engrandecido".[52] En los mismos artículos en que se describía los movimientos intestinales de Heth, las uñas azules de sus pies y los "talones" retorcidos, un cuerpo

Detalles de una página del *press-book* de P.T. Barnum. Tomado de Bizarre, núm. XVII-XVIII, 1961.
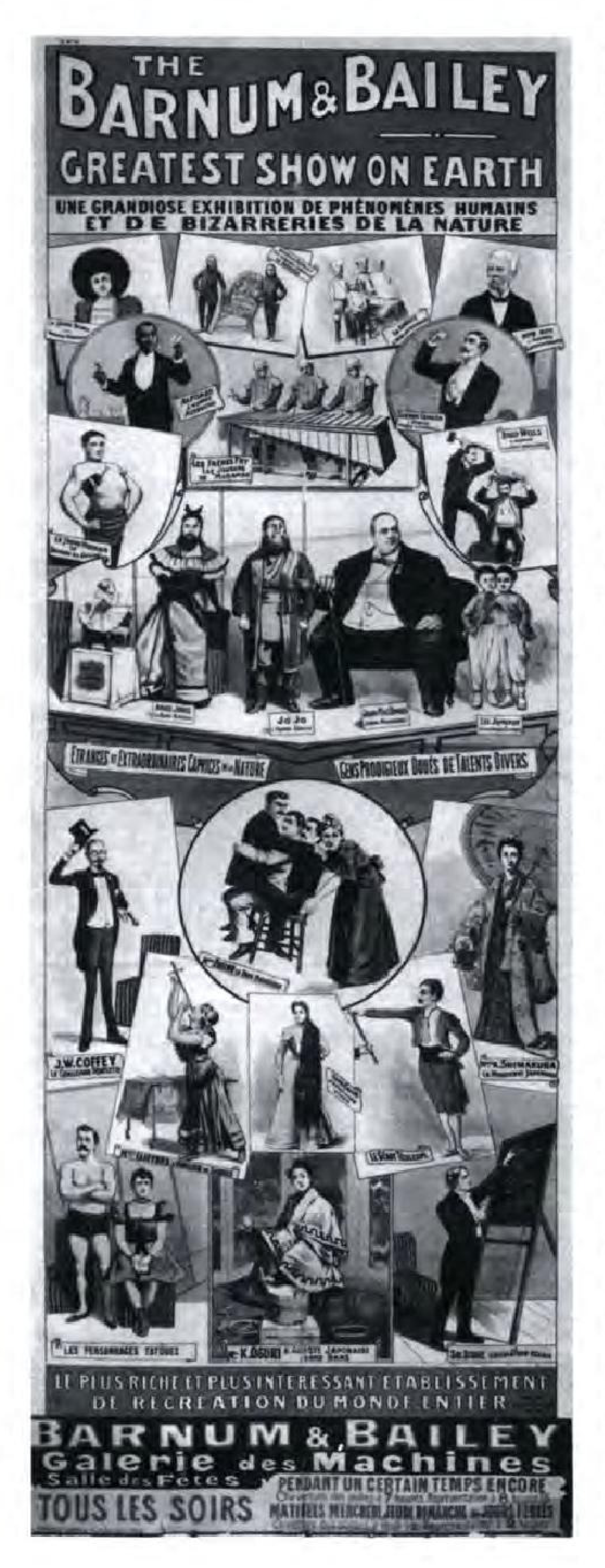
enflaquecido, un rostro devastado y una inmovilidad general, también se la retrataba como una pieza viviente del mundo de Washington, cuyas memorias eran tan valiosas como su cuerpo mismo. En contraste con la repugnancia que inspiraba su apariencia, su historia personal inspiraba admiración.

Las contradicciones en el simbolismo de Heth –como *freak* y como icono exaltado– recuerdan las distinciones hechas por Mijail Bajtin en su discusión sobre las exhibiciones "carnavalescas" del cuerpo humano. En dichas celebraciones populares, de acuerdo con Bajtin, el "cuerpo grotesco" enfatiza "aquellas partes [...] que están abiertas al mundo exterior, esto es, las partes a través de las cuales el mundo entra al cuerpo o emerge de él, o a través de las que el cuerpo mismo sale para encontrar al mundo [...] Este es el cuerpo inacabado, siempre en creación," una fusión de dos cuerpos en uno, "el que da vida y muerte, y el otro que es concebido, generado y hecho nacer."[53] Celebrar el cuerpo grotesco, "abierto" a través de la inversión carnavalesca, significa, en la visión utópica de Bajtin, oponerse a la cultura oficial.[54]

El cuerpo grotesco de Joice Heth, en contraste con el cuerpo "oficial" de Washington, creó una yuxtaposición carnavalesca, especialmente si consideramos el papel de las imágenes físicas del cuerpo de George Washington en la cultura anterior a la guerra. Por muchas cuestiones, la imagen física de Joice Heth era el opuesto exacto, casi sistemático, de la forma icónica de Washington. La imagen de Washington –siendo la más popular la cabeza *Athenaeum* de Gilbert Stuart (1796), y tal vez la más dramática el George Washington de *Patriae Pater* de Rembrandt Peale– fue apuntalada en la América de la pre-guerra como la imagen perfecta del clasisismo. Como escribió Bajtin, el cuerpo clásico, en oposición al grotesco, "era un producto estrictamente acabado, terminado [...] aislado, solo, distanciado de todos los otros cuerpos. Todos los signos de su carácter inacabado, de su crecimiento y proliferación fueron eliminados; sus protuberancias y retoños removidos, sus formas convexas (signos de nuevos brotes y botones) suavizadas hasta desaparecerlas, las aberturas fueron cerradas."[55] Que el cuerpo de Washington poseía "protuberancias", "retoños" y "formas convexas" es puesto en evidencia en otras imágenes sobre Washington reproducidas con menos frecuencia que las propuestas dignificadas, proporcionalmente clásicas (y nobles) de Stuart y Peale, pero la popularidad de dichas imágenes dan fe de la necesidad de la temprana República de amoldar la imagen republicana a una imagen de orden, equilibrio y armonía.

A comienzo de 1820, los frenólogos y artistas interesados en la frenología comenzaron a mostrar mucho interés en la cabeza de Washington, al darle importancia como un modelo de proporción y sobre todo de fortaleza de carácter. Peale, por ejemplo, escribió, a propósito de sus propias pinturas de Washington, que su objetivo era mostrar "qué tanto los rasgos corporales [de Washington] correspondían con su reconocida grandeza mental y moral." Al observar el Washington de Peale, George Combe, el gran frenólogo, reflexionó sobre la armonía física de la figura de Washington, y especialmente sobre el alto desarrollo de su región craneana que resultaba en "benevolencia". Y como lo demuestra Charles Colbert en su estudio sobre frenología y las bellas artes, durante la década de 1840 a 1850, había la tendencia a desarrollar la retratística de la ca-

Cartel que muestra la famosa "Galería de monstruos" exhibida por Barnum en Europa, durante la temporada 1901-1902. Tomado de Bizarre, núm. XVII-XVIII, 1961.




beza de Washington para resaltarla como un ideal de armonía frenológica y clásica.[56] Asimismo, un texto popular sobre los principios de la frenología incluía la cabeza de Washington como el modelo de la "Organización bien equilibrada".[57] Colbert argumenta que la imagen artística y frenológica de Washington era la de un tipo "nacional natural", esto es, un modelo de perfección de la cabeza anglosajona. En contraste, los afroamericanos a menudo eran representados como la contraimagen de este ideal; el mismo libro de frenología popular, que analiza la extraordinariamente equilibrada cabeza de Washington, examina la "cabeza africana" para mostrar la deficiencia en las "capacidades de razonamiento". En este sentido, la forma afroamericana interpretada grotescamente ayudó a definir el ideal nacional al proporcionar su negación.

En la cultura popular, sin embargo, la imagen de una forma grotesca, no ideal, en mala hora acontecida, podía a menudo simplemente invertir el ideal clásico o definirlo; el cuerpo *freak* de Joice Heth, en contraste con la imagen "oficial" de George Washington, daba a los lectores y a los espectadores anteriores a la guerra la posibilidad de una inversión cultural bajtiniana. (Si George Washington era un tipo "nacional natural", ¿qué podría representar la "MÁS GRANDE CURIOSIDAD NATURAL Y NACIONAL DEL MUNDO"?). Esta inversión involucraba principalmente una degradación o rebajamiento topográfico: "ocuparse del estrato bajo del cuerpo, la vida del vientre y los órganos reproductivos [...], los actos de defecación y de copulación, la concepción, el embarazo y el nacimiento." Los periodistas pusieron el acento

en su boca desdentada y en sus ojos "profundamente hundidos" al abrirse ciegamente al mundo. Figura de la decadencia y del nacimiento de un niño, Joice Heth era representada como "eternamente inacabada, abierta al mundo exterior". Su actuación era en sí misma abierta, inacabada y dependía del involucramiento del público, en oposición al ideal clásico de estructuras completamente realizadas. Barnum escribió: "La [...] interrogábamos en relación al nacimiento y la juventud del General Washington, y siempre daba respuestas satisfactorias sobre cada detalle. Las personas del público con frecuencia le formulaban preguntas y le hacían una y otra vez los exámenes más severos, sin que ella se desviara jamás de lo que tenía toda la evidencia de ser una exposición llana y sin adornos de los hechos."[58] De alguna manera, su actuación proporcionaba una serie de cambios provocadores en las jerarquías sociales anteriores a la guerra, aunque la imagen de su cuerpo las reforzaba; en una cultura burguesa, blanca, que enfatizaba la hombría y la virilidad, se ponía a un cuerpo negro, femenino y decrépito, en el centro de la escena; se presentaba al Padre como un infante y a una esclava como la autoridad. Después de todo no ocurría con frecuencia que a una mujer esclava se le preguntara en público sobre la sagrada historia nacional.

¿Cómo podemos reconciliar este vuelco paradójico y este reforzamiento de las líneas entre lo alto y lo bajo, lo clásico y lo grotesco, el poder y la sumisión? La exhibición de Heth no era simplemente una inversión carnavalesca del poder ni un acto de simple degradación; más bien era lo que Peter Stallybrass y Allon White llaman un evento "híbrido", una "forma más compleja de lo grotesco" en la que emergen "nuevas combinaciones y extrañas inestabilidades en un sistema semiótico dado". Parte de esta inestabilidad descansa en el hecho de que la exhibición producía una inversión no tanto del actor como de los espectadores, para quien Heth hacía las veces, en palabras de Stallybrass y White, del "Otro-bajo". Ésta es una figura que está excluida desde el punto de vista social y que simultáneamente es objeto de intensa nostalgia y fascinación, y cuyo cuerpo causa a un tiempo aversión y deseo, producto de una "dependencia psicológica [burguesa] precisamente de aquellos Otros que oponen resistencia y están excluidos en el plano social." Es a través de las imágenes del cuerpo que se puede leer este proceso, ya que el cuerpo es el sitio de la "transcodificación" para rivalizar los significados sociales.[59] La *Family Magazine*, por ejemplo, no vio contradicción entre las dos maneras de "transcodificar" el cuerpo de Heth: como un ser humano grotesco y constipado, de uñas azules o como un "objeto de nostalgia [exaltado], del deseo y la fascinación." Pero en muchos relatos, el simbolismo de su cuerpo grotesco estaba en tensión con la nostalgia de su público por la época del heroísmo revolucionario. En una cultura que idealizaba a George Washington por encima de los demás, ella era celebrada y vilipendiada como una perturbación monstruosa de ese ideal.

*Traducción: Patricia Gola*

## Notas

1 Se hace referencia a Joice Heth, una esclava negra exhibida como curiosidad, porque, según se decía, había sido la niñera de George Washington (primer presidente de los Estados Unidos) y había alcanzado supuestamente la edad de 161 años. (N. de la T.)

2 Dícese del camello originario de un antiguo país del Asia central, que hoy corresponde a la parte norte de Afganistán. (N. de la T.)

3 Richardson Little Wright, *Hawkers and Walkers in Early America: Strolling Peddlers, Preachers, Lawyers, Doctors, Players and Others, from the Beginning to the Civil War* (Philadelphia: J.B. Lippincott, 1927), 184-190; Richard W. Flint, "Entrepeneurial and Cultural Aspects of the Early-Nineteenth-Century Circus and Menagerie Business," en *Itinerancy in New England and New York: The Dublin Seminar for New England Folklife Annual Proceedings*, ed. Peter Benes (Boston University, 1984), 131-149; Charles Colbert, *A Measure of Perfection: Phrenology and the Fine Arts in America* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1997), p. 21.

4 Mary Kupiec Cayton, "The Making of an American Prophet: Emerson, His Audiences, and the Rise of the Culture Industry in Nineteenth-Century America," en *Ralph Waldo Emerson: A Collection of Critical Essays*, ed. Lawrence Buell (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1993), p. 87.

5 Peter Burkes hace notar que, en la cultura moderna temprana, la "pequeña tradición" de cultura popular estaba disponible tanto para la elite como para los menos poderosos, mientras que la "gran tradición" no estaba al alcance de los círculos más bajos. Ver Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (Hants, England: Wildwood House, 1978, repr. 1988), pp. 23-64.

6 Donald M. Scott, "Itinerant Lecturers and Lecturing in New England, 1800-1850" en *Itinerancy in New England and New York*, 65-75; Jay Fliegelman, *Declaring Independence: Jefferson, Natural Language, and the Culture of Performance* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1993).

7 R. W. Lindsay, del condado de Jefferson, Kentucky, había exhibido a Joice Heth, junto con Coley Bartram, en el Philadelphia Masonic Hall. Sin embargo, su escaso tacto como empresario del espectáculo hizo que pronto quisiera deshacerse de Heth. (N. de la T.).

8 "The Joice Heth Hoax", *New York Herald*, 24 de septiembre, 1836.

9 El argumento de Lawrence W. Levine de que el Motín del Astor Place de 1849 marcaba el surgimiento de una fisura cultural "culta/inculta" puede tomarse como una copia burda; la historia de Barnum y Heth, sin embargo, muestra que los signos de una jerarquía cultural emergente ya estaban teniendo lugar. Ver Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988). Ver también el capítulo 5.

10 Thomas M. Garret, "A History of Pleasure Gardens in New York City, 1700-1865" (Ph.D. diss., New York University, 1978), pp. 389, 492; Abram C. Dayton, *The Last Days of Knickerbocker Life in New York* (New York: Knickerbocker Press, 1880, repr. 1896), 303; Harry Lines, "Niblo's Garden," *Marquee* 13, no. 3 (1981): p. 3.

11 Carroll Smith-Rosenberg, *Religion and the Rise of the American City: The New York City Mission Movement*, 1812-1870 (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1971), p. 30.

12 Peter George Buckley, "To the Opera House: Culture and Society in New York City, 1820-1860" (Ph.D. diss., State University of New York at Stony Brook, 1984), p. 145.

13 Ver Rosemarie K. Bank, "Hustlers in the House: The Bowery Theatre as a Mode of Historical Information", en *The American Stage: Social and Economic Issues from the Colonial Period to the Present*, ed. Ron Engle and Tice L. Miller (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), pp. 47-64.

14 P.T. Barnum, "The Adventures of an Adventurer, Being Some Passages in the Life of Barnaby Diddleum", *New York Atlas*, 16 de mayo, 1841.

15 George W. Foster, *New York by Gas-Light, and Other Urban Sketches*, ed. Stuart M. Blumin (Berkeley: University of California Press, 1990), pp. 156-157.

16 *U.S. Gazette* (Filadelfia), 22 de julio, 1835.

17 *New York Evening Star*, 7 de agosto, 1835.

18 Barnum, "Adventures of an Adventurer."

19 Barnum, *The Life of P.T. Barnum, Written by Himself* (New York: Redfield, 1854), p. 153.

20 Barnum, "Adventures of an Adventurer."

21 James L. Crouthamel, *Bennett's New York Herald and the Rise of the Popular Press* (Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1989), pp. 43-44.

22 *The Diary of Philip Hone*, ed. Allan Nevins (New York: Dodd, Mead and Co., 1927), p. 195. Sobre la *penny press*, ver Andie Tucher, *Froth and Scum: Truth, Beauty, Goodness, and the Ax Murder in America's First Mass Medium* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994); Michael Schudson, *Discovering the News: A Social History of American Newspapers* (New York: Basic Books, 1978), pp. 12-60; Frank M. O'Brien, *The Story of The Sun* (New York: D. Appleton and Co., 1928); y Alexander Saxton, *The Rise and Fall of the White Republic: Class Politics and Mass Culture in Nineteenth-Century America* (Londres: Verso, 1990), pp. 95-108.

23 Sobre el papel de la *penny press* en la historia de la publicidad antes de la guerra, ver David M. Henkin, *City Reading: Written Words and Public Spaces in Antebellum New York* (New York: Columbia University press, 1998), pp. 101-135. Henkin también establece una conexión entre el uso que hace Barnum de los pequeños carteles y anuncios, y el desarrollo más amplio de una red de lectura pública en Nueva York, pp. 80-83.

24 Ver J. Paul Hunter, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction* (New York: Norton, 1990), 197; Lorraine Daston y Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature*, 1150-1750 (New York: Zone Books, 1998), p. 191.

25 "The Joice Heth Hoax", *New York Herald*, 24 de septiembre, 1836.

26 Citado en Henkin, *City Reading*, p. 116.

27 Don C. Seitz, *The James Gordon Bennetts, Father and Son: Proprietors of the New York Herald* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1928), p. 41.

28 Barnum, "Adventures of an Adventurer", 16 de mayo.

29 Barnum, *Life of P.T. Barnum*, p. 152.

30 *New York Sun*, 21 de agosto, 1835.

31 *Commercial Advertiser* (New York), repr. *Boston Evening Transcript*, 15 de agosto, 1835.

32 *New York Transcript*, 22 de agosto, 1835.

33 *New York Evening Star*, 22 de agosto, 1835.

34 "Joice Heth, Aged 161", *The Family Magazine, or, General Abstract of Useful Knowledge* 3 (1835): pp. 155-157.

35 Rosemarie Garland Thomson, "Introduction: From Wonder to Error –A Genealogy of Greak Discourse in Modernity", in *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed. Rosemarie Garland Thomson (New York: New York University Press, 1996), pp. 1-19; Rosemarie Garland Thomson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature* (New York: Columbia University Press, 1997), pp. 56-80.

36 Daston y Park, *Wonders and the Order of Nature*, pp. 173-214.

37 Robert Bogdan, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit* (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

38 Wright, *Hawkers and Walkers*, p. 181.

39 Winthrop D. Jordan, *White over Black: American Attitudes toward the Negro, 1550-1812* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1968), pp. 418-423.

40 Ver Reginald Horsman, *Race and Manifest Destiny: The Origins of American Racial Anglo-Saxonism* (Cambridge, Mass.: Harvard Universtiy Press, 1981), especialmente de la página 116 a la 138. Ver también James W. Cook, Jr., "Of Men, Missing Links, and Nondescripts: The Strange Career of P.T. Barnum's 'What Is It?' Exhibition", en Thomson, *Freakery*, pp. 139-157. Cook ve los significados raciales de esta exhibición como abiertos a diferentes tipos de racismo, incluyendo viejos modelos residuales que la circulación popular todavía conservaba. Si bien esto puede ser cierto, creo que el propio cuestionamiento del estatus humano de la exhibición marca un abandono de la posición igualitaria dominante hacia fines del siglo XVIII.

41 *New York Evening Star*, 22 de agosto, 1835.

42 *New York Herald*, 2 de diciembre, 1835.

43 Jordan, *White over Black*, pp. 23, 387, 509-511, 514.

44 Citado en Todd L. Savitt, *Medicine and Slavery: The Diseases and Health Care of Blacks in Antebellum Virginia* (Urbana: University of Illinois Press, 1978), pp. 35-41.

45 Evelleen Richard, "The 'Moral Anatomy' de Robert Knox: The Interplay between Biological and Social Thought in Victorian Scientific Naturalism", *Journal of the History of Biology* 22 (1989): 393; Josiah C. Nott, "The Natural History of the Caucasian and Negro Races", en *The Ideology of Slavery: Pro-Slavery Thought in the Antebellum South, 1830-1860*, ed. Drew Gilpin Faust (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1981), p. 221.

46 *New York Evening Star*, 20 de septiembre, 1835.

47 Ver Mary Poovey, "Figures of Arithmetic, Figures of Speech: The Discourse of Statistics in the 1830's" en *Questions of Evidence: Proof, Practice, and Persuasion across the Disciplines*, ed. James Chandler, Arnold I. Davidson, y Harry Harootunian (Chicago: University of Chicago Press, 1994), pp. 401-421.

48 Ver John Galt, *Lawrie Todd* (London: R. Bentley, 1832). Sobre el uso que hace Galt de la vida de Thorburn, ver Elizabeth Mayer, ed. *Fanny Kemble: The American Journals* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1990), pp. 59-61.

49 Dayton, *Last Days*, p. 4.

50 Grant Thorburn, *Fifty Years' Reminiscences of New-York, or, Flowers from the Garden of Laurie Todd* (New York: Daniel Fanshaw, 1845), p. 145; *Life and Writings of Grant Thorburn* (New York: Edward Walker, 1852), p. 251; *American Magazine for Useful and Entertaining Knowledge* (julio 1835): p. 496; *Boston Evening Transcript*, 15 de septiembre, 1835.

51 Thomson, *Extraordinary Bodies*, p. 59.

52 Bogdan, *Freak Show*, cap. 4.

53 Mijail Bajtin, *Rabelais and His World*, trad. Hélenè Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), p. 26.

54 Michael Holquist, "Prologue", en *ibid.*, xiii-xxiii.

55 *Ibid.*, p. 29.

56 Colbert, *A Measure of Perfection*, 3, pp. 232-235.

57 O.S. y L. W. Fowler, *The Illustrated Self-Instructor in Phrenology and Physiology* (New York: Fowler and Wells, 1849), p. 26.

58 Barnum, *Life of. P.T. Barnum*, p. 155.

59 Peter Stallybrass y Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986), pp. 5, 58, 191-192.

# AMERICAN MUSEUM OF LIVING CURIOSITIES

**A Marvelous Assemblage of Strangest Human Beings**

A WONDROUS STUDY OF NATURE'S WILDEST VAGARIES

A WORLD OF ODDEST, MOST AMAZING PHYSICAL EXCEPTIONS.

## LAST OF THE MYSTERIOUS AZTECS

WONDROUS LONG-HAIRED WOMEN

FAMOUS AND ONLY SKELETON DUDE

CELEBRATED BEAUTIES OF CIRCASSIA

Amazing Armless Writers, Carvers and Artistic Workmen

LEGLESS AERIAL GYMNASTS AND PERCH POLE MARVELS

NOTED COLOSSAL TEXAS RANCHMEN




PRODIGIES OF RAREST INTEREST, AND WITHOUT PARALLEL

THE MOST PECULIAR CREATURES IN ALL WONDERLAND

THE TALLEST AND BULKIEST GIANTS

THE TINIEST AND PRETTIEST DWARFS

*PHANTOM-LIKE, LIVING SKELETONS*

MOST ENORMOUS FAT FOLK

THE ONLY FULL-BEARDED LADY

LITTLEST, LOVELIEST LADIES IN THE WORLD

LIVING-GALLERIES OF TATTOOING ART

People clothed from head to foot in many-colored, punctured pictures as in a garment.

HUMAN OBELISKS; ELFIN PIGMIES

The Atlases and Atoms of Humanity.

Incredible Eccentricities in Form and Action

NOVELTIES NEVER BEFORE EXHIBITED

ALL WITHOUT ANY EXTRA CHARGE

*POSITIVELY SHOWN IN LONDON ONLY*

# EL MUSEO AMERICANO DE PHINEAS TAYLOR BARNUM




• El Museo Americano, un inmenso gabinete de curiosidades de más de tres pisos, adornado con alfombras rojas y maravillas del mundo, estuvo en la esquina de Broadway y Ann Street, hasta que se incendió en 1865. El lugar, construido por P.T. Barnum, funcionó durante 24 años, todos los días de 8 de la mañana a 10 de la noche. Ofrecía entretenimiento para un público muy diverso; tanto la gente de la ciudad (obreros, comerciantes, clase media, inmigrantes) como del campo asistían regularmente a este museo que poco a poco se fue convirtiendo en uno de los símbolos más importantes de la cultura popular y urbana de Nueva York en el siglo XIX.

Barnum, "el Napoleón de su profesión", fue un astuto hombre de espectáculos; sabía cómo vender la más descarada impostura a la persona adecuada. Uno de los ganchos publicitarios que utilizó constantemente fue prometer a los visitantes del museo lecciones de historia natural y sana diversión ("en este sitio, querido visitante, no encontrará bebidas alcohólicas como en otros lados"), y en particular, "espectáculos puros y de carácter doméstico" para el espíritu desviado. Construyó un teatro o *Lecture Room* donde las damas de sociedad, y sus gentiles acompañantes, disfrutaban de edificantes representaciones dramáticas, además de alguna puesta en escena de las obras de Shakespeare.

En 1850, en ese teatro, fue estrenada, con bastante éxito, una obra llamada *The Drunkard* [El borracho]. Se trataba del ignominioso descenso de un hombre de familia a los retorcidos y turbulentos infiernos de la depravación y el alcoholismo, y de su posterior y virtuoso renacimiento. Y, como siempre, Barnum fue más lejos: innovó el género del melodrama edificante, introduciendo en y entre cada escena de esta obra un *freak* de su extensa colección. Un enano elegante y la princesa enana Titania (*The Queen of the Fairies*) adornaron el escenario y provocaron la risa feliz en medio de tan terrible tufo y sino etílico. Pero el colmo de estas apariciones fue un hombre despectivamente

Ilustración de la fachada del Museo Americano, otrora ubicado en Ann Street, en el área de Broadway, Nueva York. Tomada de *Barnum Presents: General Tom Thumb* de Alice Curtis Desmond, Nueva York, The MacMillan Company, 1954.

IZQUIERDA: Cartel que anuncia las "curiosidades vivientes" del Museo Americano. Tomado del libro *Circus. A World History* de Rupert Croft-Cooke y Peter Cotes, Nueva York, MacMillan Publishing, 1977.

llamado "The Nigger chap who is turning himself white" o "Me estoy volviendo blanco yo solito" que, según una crónica de la época aparecida en el *Brooklyn Daily Eagle* el 11 de septiembre de 1850, parecía "ser un hombre blanco, artificial y parcialmente vuelto negro, más que un hombre negro volviéndose blanco. Tal vez estemos equivocados, pero pensamos que probablemente Barnum ha sido embaucado!!!!!!".

En cuanto al repertorio de maravillas, las atracciones de Barnum iban del esqueleto de la sirena de Fiji (lamentablemente, esto fue un fraude. Sí, estimado lector, se trataba del tronco de un mono pegado a una cola de pescado) al bailarín y elegante Tom Thumb, uno de los enanos más famosos –y ricos– del siglo XIX. Había también salas en donde se aleccionaba al espectador sobre algunos asuntos de taxonomía e historia (con pinturas, figuras de cera y objetos), asimismo se podían apreciar conchas marinas, insectos, mariposas y un gabinete de geología con fósiles y piedras. Con el paso del tiempo, la colección de animales fue creciendo: elefantes, jirafas, cocodrilos, cebras, anacondas y el primer hipopótamo en exhibición en Estados Unidos.

El museo contaba con una guía ilustrada. Cada sala y una buena cantidad de objetos fueron descritos por una pluma anónima que, cuando se podía, enaltecía las virtudes y hazañas de P.T. Barnum. Descripciones elaboradas, laxas, retorcidas, fantasiosas o de lo más aburridas convivieron en las páginas de este catálogo; por supuesto la publicidad no podía faltar; las primeras hojas estaban ocupadas por la Zarzaparrilla Sand –lo mejor para cualquier mal: dispepsia, reumatismo, impureza de sangre, tisis, pérdida del apetito y bronquitis–, por el anuncio de un consultorio frenológico y por el de la tinta Smith *extra fine Raven Black*, entre otros.

La organización al interior del edificio era la siguiente: primero estaba la entrada al *Lecture Room*, después aparecían, como en desfile, los bustos de las más notables personalidades históricas: Lafayette, Franklin, Homero, Cicerón, Ariosto, Petrarca, Milton, Sócrates, etcétera. Seguía la presencia, reproducida en cera, de los siameses Chang y Eng, de una pareja de cuáqueros casados en el museo y de un mandarín. En uno de los rellanos de las enormes escaleras había un daguerrotipo de Tom Thumb y Barnum, uno muy parecido al que quizás el lector ya vio en las páginas de esta revista. En el primer piso un espejo enorme deformaba la figura del visitante, agrandándola como diez veces. Más para allá estaban el traje que Tom Thumb había usado para visitar a la reina Victoria y la carta en la que Jenny Lind, cantante conocida como "el ruiseñor de Suiza", le decía a Barnum que sí, "que cómo no iba a amar y querer casarse con un hombre tan respetable". (Esa carta atestiguaba la unión del entretenimiento popular con la sofisticación europea.) Seguía entonces, muy a cuento, la galería de los pájaros.

En el segundo piso estaban las atracciones vivientes (es decir los *freaks*), el carruaje de la reina Adelaida, un grupo de tortugas y la reproducción de algunas de las joyas de ciertos soberanos rusos, alemanes y portugueses. En el siguiente nivel también había un carruaje –el de Tom Thumb–, que estaba flanqueado por la galería de animales (unos disecados, otros vivos) y por la silla del gigante en la que el público podía sentarse. Otros objetos estaban esparcidos por la sala, como la piedra con forma de cerebro, el timón del barco del Endeavor –en el que el capitán Cook navegó– y una máquina para probar la fuerza de los brazos.

• A principios del siglo XIX el aprendizaje de la historia natural se volvió parte de la cultura popular. Conforme el tiempo fue avanzando, el conocimiento se ramificó y el lenguaje de las ciencias empezó a volverse incomprensible para el público, que vio con sospecha a los nuevos científicos (el término fue acuñado alrededor de 1840 cuando las primeras asociaciones norteamericanas fueron fundadas). Por esta razón, se crearon instituciones dedicadas a la difusión científica y, particularmente, a comunicar los beneficios que las distintas disciplinas traerían a las clases trabajadoras. Para 1830, antes de la construcción del Museo Americano, había tres mil liceos en Estados Unidos; el número de asistentes a las conferencias siempre rebasaba la capacidad de los auditorios. No es de extrañar entonces, que el museo de Barnum tuviera tanto éxito.

El público empezó a relacionar las anomalías y extrañezas de la naturaleza con un saber seudo-científico. De nuevo, Barnum supo entender la situación y explotarla: decidió presentar sus maravillas de la naturaleza –así llamaba él a sus monstruos– junto con explicaciones supuestamente científicas avaladas por "renombrados investigadores"; incluso llegó a crear un personaje, el científico inglés Dr. Griffin, encargado de eliminar cualquier principio de embuste en la sirena de Fiji.

Otra de las estrategias de Barnum fue aprovecharse de las novedades científicas; después de la publicación de *El origen de las especies* de Charles Darwin, produjo una serie de exhibiciones llamadas *¿Qué es esto?*, en donde un hombre negro era presentado como el eslabón entre lo animal y lo humano. Por supuesto, el empresario declaró que de acuerdo con "la opinión de muchos científicos se trataba del eslabón entre los salvajes africanos y el orangután". Incluso en un periódico de tintes racistas, George Templeton Strong, un procurador, escribió que la exposición de Barnum era "un gran dato para Darwin", aunque hubiera identificado al sujeto como "un enano negro".

El Napoleón del entretenimiento ofrecía las "pruebas" –vivientes o no– de las nuevas teorías científicas; estos testimonios ejemplificaban las ideas de una manera sencilla, aunque generalmente mal interpretaban los planteamientos originales. La evidencia era lo que vendía; en ella se materializaban pregunta y respuesta. La observación directa involucraba al público y lo hacía sentirse parte de la discusión.

Cuando el museo de la calle Ann se quemó, la comunidad educada de Nueva York propuso la creación de un Museo Americano de Historia Natural donde los encargados fueran exclusivamente profesionales de la ciencia. A partir de entonces, proyectos como los de Barnum generaron desconfianza y fueron rechazados completamente por la clase científica. Tiempo después, P.T. Barnum, reconciliado con sus críticos, haría importantes donaciones monetarias a los museos.

Como si la Fortuna y Eróstrato lo hubieran pactado, el segundo museo que Barnum construyó también se consumió entre las llamas en 1868. **/ Lorena Gómez Mostajo**

PÁGINAS 46-47: **Fred Whitman Glasier.** Zip tocando el violín a la entrada del Circo Barnum & Bailey, 1916. El artista, cuyo verdadero nombre era William Henry Jackson, actuó en diferentes circos hasta los 84 años de edad y fue bautizado por Barnum como "El eslabón perdido". Imagen tomada de *The American Circus. Wild, Weird, and Wonderful. 1901-1927* de Mark Sloan.


BARNUM


BAILEY



Tom Thumb parado sobre una mesa. Daguerrotipo proveniente del estudio fotográfico de Mathew Brady, ca. 1844-1860.
Library of Congress, Prints & Photographs Division, LC-USZ62-109908.

**Pulgarcito** *Nací en Bridgeport, Connecticut, el 11 de enero de 1832. He viajado cincuenta mil millas, he estado junto a más testas coronadas que cualquier otro yanqui viviente* [...] *y he besado a cerca de dos millones de damas, incluyendo a las reinas de Inglaterra, Francia, Bélgica y España* [...] *Adoro a mi Creador* [...] *Él me dio un cuerpo pequeño, pero creo que no achicó mi corazón, ni mi cerebro, ni mi alma.* § (Charles S. Stratton, conocido como General Tom Thumb).

El 4 de enero de 1838, en Bridgeport, Connecticut, nació Charles Sherwood Stratton, quien al llegar a los 63 centímetros dejó de crecer. En 1886 se descubriría la relación entre la glándula pituitaria y el desarrollo corporal, pero medio siglo antes la pequeñez del niño era un estigma, una maldición y en el mejor de los casos una señal. Hijo, nieto y bisnieto de militares, Charles nunca sería soldado.

Los pescadores y campesinos de Bridgeport, un pequeño puerto de 4000 habitantes, atribuían al comportamiento de la madre que el niño hubiese nacido "marcado", y la propia Cynthia se sentía culpable por haber enterrado durante su embarazo un perrito cachorro que se le murió. Pero lo más grave era que los Sherwood carecían de recursos suficientes para asumir la carga que representaba un enano en la familia.

En 1842 el niño es "descubierto" por el empresario maderero Philo F. Barnum, quien organiza un encuentro de los angustiados padres con su medio hermano, el promotor de espectáculos Phineas Taylor Barnum. Así describe la reunión Alice Curtis Desmont, biógrafa de Charles:

> [Barnum] [...] paró al pequeño sobre su rodilla; admiró su cabello rubio, brillantes ojos negros y sonrosadas mejillas. Observó con asombro sus pies de tres pulgadas. Puso la increíblemente pequeña mano del niño sobre su propia gran palma, comparándolas con admiración. Estaba perfectamente formado; no era un enano sino un encantador niño en miniatura.
>
> –Amigos míos –dijo el neoyorquino dirigiéndose a Cynthia y Sherwood– ¿Qué tal si me dejan mostrarlo en mi Museo de Broadway. Sería sensacional: la más maravillosa, la más rara curiosidad de toda mi colección.
> –¡Exhibir a Charlie con esos fenómenos! –protestó la madre.
> –Con mis *celebridades*, señora –la corrigió Barnum.
> –Ciertamente necesitamos el dinero –admitió ella– pero odio pensar que tratan a Charlie como un fenómeno.
> –Por qué no, Cynthia –dijo Sherwood–, [...] este hijo, demasiado pequeño para ser militar, nos podría hacer ricos.
> –Pero Sherwood; Charlie en exhibición pública con gigantes, enanos, niños gordos, mujeres barbudas... (Curtis, p. 13)

Finalmente Cynthia tuvo que ceder. Aunque de entrada Barnum sólo contrató a Charlie por cuatro semanas. "Qué hago si este niño empieza a crecer y se vuelve normal. No me serviría de nada", pensó cauto.

De hecho en su Museo de Broadway el empresario ya tenía un enano en exhibición: Mayor Stevens, quien compartía el espectáculo en vivo con dos gigantes: el francés Monsieur Bihin y el árabe Colonel Goshen. A los que con el tiempo se añadirían Josephine Fortune Clofullia, la mujer barbuda; Amelia Hill, la mujer gorda; Millie Christine, la niña de dos cabezas; Charles Tripp, la maravilla sin brazos; Jo Jo, el niño ruso con cara de perro; Waino y Plutano, los hombres salvajes de Borneo; Máximo y Bartola, los niños aztecas; el microcéfalo Zip, conocido como "¿Qué es esto?"; además de personas "normales" con habilidades extraordinarias: el Conde Cour y sus pulgas industriosas; el Profesor Pilay y sus perros educados; contorsionistas; acróbatas; ventrílocuos; malabaristas; prestidigitadores; equilibristas; comefuegos; tragasables; encantadores de serpientes; faquires; gitanas adivinadoras; cantantes de ópera...

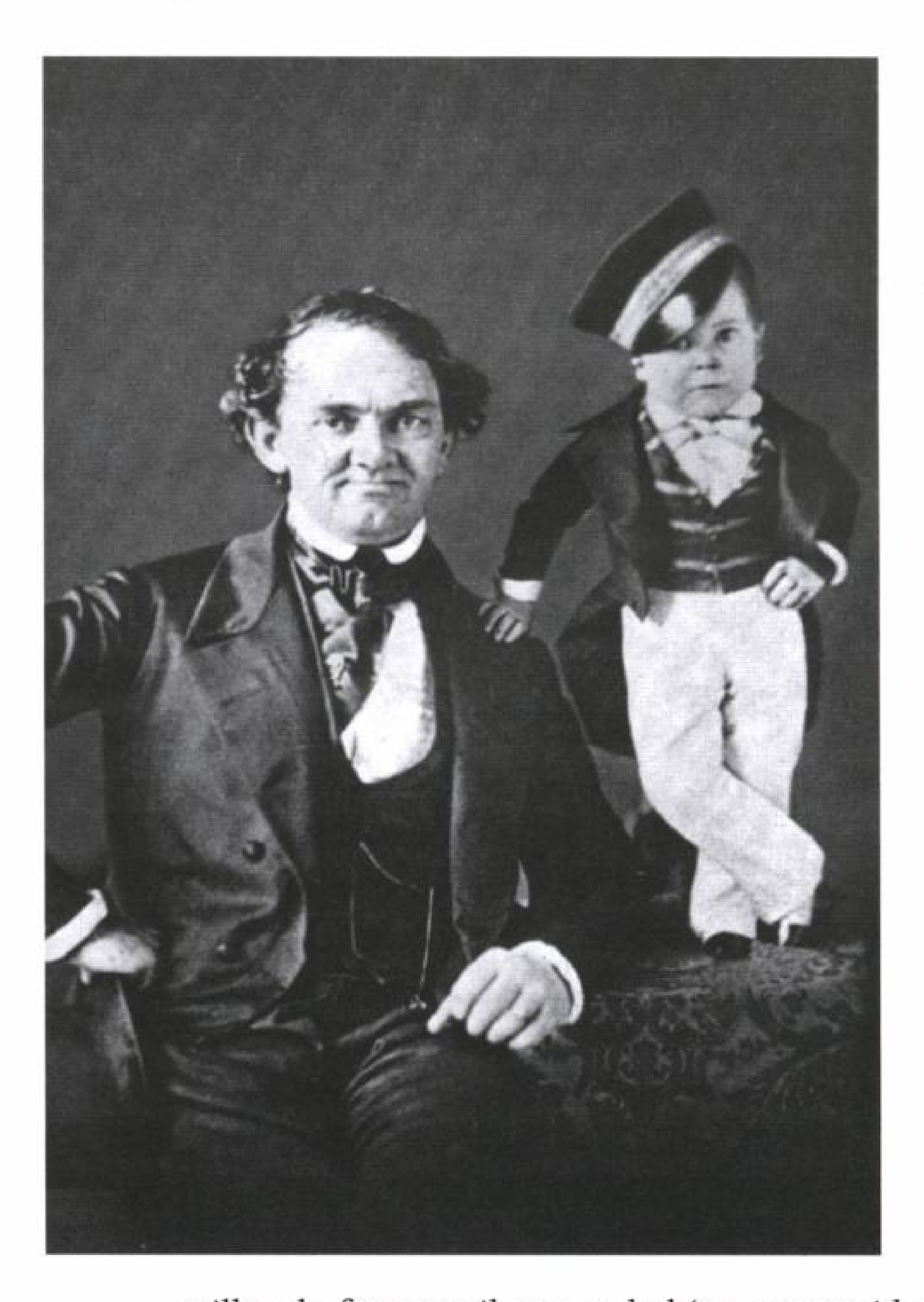
Ubicado en la céntrica esquina de Broadway y Ann, el Museo Americano había sido un local poco exitoso de exhibición de curiosidades, hasta que lo tomó Barnum, empresario nacido en Bethel, Connecticut, y paradigma de hombre emprendedor, quien había debutado en el espectáculo de atrocidades en 1835 al reclutar a una tal Joice Heth, a la que hacían pasar por nodriza de George Washington. La negra decía tener 161 años. "Lo mismo hubiera podido decir que tenía mil –comenta Barnum al recordar el primer encuentro–. Tenía la cara como la corteza de un roble milenario, arrugada y acartonada, ni dientes, ni vista, ni oído. Era más bien una momia; pero una enorme y agresiva y descarada, que fumaba en pipa e insultaba a cualquiera que se le acercara. Se le había enseñado a hablar de Washington con familiaridad. 'Mi pequeño George –decía–; si lo conoceré yo, yo que le he dado de mamar'" (de María y Campos, pp. 28-29).

Deslumbrado, Barnum vende su negocio y con mil dólares inicia una gira exhibiendo a Joice, a quien luego presenta en un café neoyorquino de Division y Bowery. Tras un paréntesis, durante el que comercializa betún para zapatos, en enero de 1842, el empresario toma en arriendo el local de la calle Ann, transformándolo en una combinación de circo, *vaudeville* y feria, con pretensiones de museo de historia natural. Por veinticinco centavos, y los niños la mitad, se pueden ver animales vivientes, disecados y en formol; una galería de pinturas y otra de esculturas; autómatas; proyecciones, dioramas y vistas; y sobre todo fenómenos en exhibición o actuando en el escenario del teatro del Museo. De la publicidad a viva voz, o *ballyhoo*, se encarga el distinguido merolico Fordyce Hilchcock, cuyos exaltados adjetivos: magnífico, estupendo, maravilloso, colosal, extraordinario..., convencen a las familias de inmigrantes pobres de que el Museo Americano es la mejor opción para el día de asueto. Y adicionalmente es una opción educativa, pues Barnum cuenta con un naturalista y taxidermista francés, el Profesor Guillauden. No sabemos si fue Guillauden quien fabricó, con una cola de pescado y una cabeza de mono disecadas, la inefable Sirena de Fiji, que al ser denunciada le quitó credibilidad al empresario pero lo transformó en el rey del *ballyhoo*, príncipe de los charlatanes y avanzado de la moderna publicidad.

En verdad Barnum estaba orgulloso de sus fraudes: "Mi colección representa años de acumulación. Capitanes de barco, misioneros y viajeros han traído lo que exhibo, de

China, de Siam y de todo el mundo. Sólo porque mi Sirena de Fiji y otras curiosidades resultaron no ser tan extrañas como fueron presentadas... he sido llamado el Príncipe de los Embusteros... Pero [es que] el público quiere ser engañado, y yo disfruto las bromas. Así que todos contentos..." (Curtis, p. 33).

El local de Barnum era el más famoso, pero no el único. En la misma ciudad estaban el Pale Museum, que presentaba "curiosidades vivientes"; el New York Museum, que mostraba a los hermanos Ford, asesinos de Jesse James; así como el Apollo Museum, el Alexander´s Museum, el Bunell´s Museum, el Grand Museum, entre otros. Y muchos inmigrantes de los que pasaban el domingo en esas salas, conocían bien los espectáculos de *freaks*, habituales desde el siglo XVII en las grandes ciudades europeas. En las populosas Charing Cross y Fleet Street del Londres de principios del siglo XVIII, había exhibición de teatro, marionetas, equilibristas, tragafuegos, osos amaestrados; pero también de enanos, gigantes, forzudos, mujeres barbudas, hombres salvajes y otros fenómenos; y lo mismo sucedía en las ferias de Smithfield y Bartholomew. La propia Royal Society mostraba rarezas, lo que le daba a la exhibición de atrocidades el sesgo científico que retomaron en el nuevo continente Barnum y compañía.



Antes de establecerse en locales fijos, los espectáculos populares habían sido itinerantes, y pronto Barnum regresa a la legua, pero con el enorme potencial que le dan las casi cien mil millas de ferrocarril que se habían construido en Estados Unidos para la segunda mitad del XIX. En 1849, asociado con Seth B. Houss, el empresario fleta el buque Regatta, que deberá traer de Ceylán elefantes y otros animales salvajes, y un año después, cuando la embarcación regresa con su cargamento, organiza la Gran Caravana Asiática de Barnum, con la que gana un millón de dólares y es antecedente del Espectáculo más Grande del Mundo y del Circo Barnum & Bailey.

Desaparecido el circo romano desde el siglo XV, el modelo reaparece durante el XVIII impulsado por caballistas ingleses como Price y Bates. En 1772, otro inglés, Astley, presentaba espectáculos con caballos amaestrados, acróbatas y jinetes chuscos como los protopayasos Saunderse y Fortinelli; exhibiciones que recuperaban el espíritu de las fe-

P.T. Barnum y Tom Thumb. Tomado de *Barnum Presents: General Tom Thumb*, 1954.



rias y pantomimas medievales. Al extenderse a Francia, Astley se asoció con Antoine Franconi, quien en 1777 inauguró el primer local estable, al que siguió, en 1782, el memorable Cirque Olympique. Y, precisamente, el circo mexicano fundador, establecido en 1827 por el payaso José Soledad Aycardo, se llamó como el francés: Circo Olímpico. A los Estados Unidos el nuevo espectáculo llega con John Bill Ricketts, formado en el Royal Circus de Londres, quien en 1792 inaugura un local en Filadelfia. Sin embargo será Barnum el que revolucione el concepto y escala del espectáculo, al trabajar sobre dos y tres pistas simultáneamente, presentar animales exóticos y trasladarse en trenes especialmente fletados. Pero el empresario no olvida sus orígenes: sus circos siempre tienen un *side show* donde se exhiben curiosidades; entre ellas el inevitable *freak show.*

Barnum le debe su fortuna al pequeño Charles, cuyo pasmoso éxito le permitió acabar de pagar el edificio del Museo Americano y ampliar sus miras. Pero hacer una "celebridad" del módico enano de cuatro años proveniente de Bridgeport, requirió de todo el talento mercadotécnico del empresario, quien de arranque le cambia nombre, edad y lugar de nacimiento: "P.T. Barnum, del Museo Americano de Broadway en la calle Ann, anuncia con orgullo que ha importado de Londres, para añadirlo a su colección de extraordinarias curiosidades de todo el mundo, al excepcional, al más minúsculo, al más diminuto enano imaginable: TOM THUMB, DE ONCE AÑOS Y SÓLO VEINTICINCO PULGADAS DE ESTATURA, RECIÉN LLEGADO DE INGLATERRA". (Curtis, p. 51)

Todo empezó con el nombre de batalla, que al parecer los hermanos Barnum exhumaron de sus memorias de infancia: "¡(Charles) es tan pequeño como Sir Thomas Thumb, el caballero del Rey Arturo que montaba un ratón! ¿Recuerdas Philo? El empresario de 32 años era otra vez un niño, oyendo con su hermano las viejas leyendas inglesas

El General Tom Thumb escoltado por dos guardias de la caballería real en una visita a la Inglaterra. Tomado del libro *Circus. A World History* de Rupert Croft-Cooke y Peter Cotes, Nueva York, Macmillan Publishing, 1977.

que les contaba su madre. Su cara brilló de excitación: "¡No me digas que no es una gran idea Philo! Éste será el nombre del hijo de los Stratton: Tom Thumb". (Curtis, pp. 14-15)

Así lo narra la biógrafa de Charles, aunque podemos también suponer que Barnum empleó el nombre de Tom Thumb porque dos años antes, en 1840, había aparecido en Londres el libro *Entertaining History of Thomas Thumb*, de Park, versión rimada e infantil de la leyenda inglesa: *Tom en el palacio contento vivía,/ pues montado en un ratón/ iba con el rey de cacería...*

Pero si en verdad el empresario se inspiró en los cuentos que narraba su madre, éstos no venían de la entonces reciente versión de Park sino presumiblemente de *Thommy Thumb's Pretty Song Book*, la primera recopilación importante de versos infantiles que se publicó en Inglaterra, en 1744, o de su continuación: *Famous Thommy Thumb's Little Story Book*, que precisamente empieza con el cuento de Pulgarcito. Aunque hay una edición anterior: *Tom Thumb. His Life and Death*, de Coles, publicada en Londres en 1665. Historias que tienen sus equivalentes franceses en *Le Petit Poucet*, escrito por Perrault alrededor de 1690 y publicado en 1697 en *Los Cuentos de la Mamá Oca*, que a su vez es versión de narraciones infantiles de tradición germánica.

Tiempos remotos, sí, pero no tan distintos de los de Charles. "Había una vez un leñador y su esposa, que tenían 7 hijos, todos varones –escribe Perrault–. Eran muy pobres y sus 7 hijos se convirtieron en una gran carga, porque ninguno era bastante grande para mantenerse... [Entonces] esa gente pobre decidió deshacerse de los niños..." (Darnton, p. 37). A fines del siglo XVII, cuando se escribe *Le Petit Poucet*, las epidemias y hambres diezmaban a los franceses y las familias pobres vendían a sus hijos, como lo hacen los padres de Pulgarcito. Y como, 150 años después y en Connecticut, hacen los Stratton: "Ciertamente necesitamos el dinero...", habría dicho la madre de Charlie.

Pero más allá de circunstancias recurrentes, lo que hay es una tradición narrativa ancestral, pues tras los cuentos infantiles ingleses, franceses y alemanes, están los textos del ciclo artúrico que cuentan las historias de los Caballeros de la Mesa Redonda, y detrás se encuentran las aventuras de Alejandro, y aún más allá las de Carlomagno y los suyos. Sagas que a su vez refunden tradiciones grecolatinas, historias orientales y leyendas bárbaras y de los celtas y los magiares. Porque entre el primero y el segundo milenio, en lo que hoy es Europa, la descomposición del Imperio Romano se combina con la penetración de otras culturas: los rabes por el sur, por el norte los normandos y por el oriente los magiares; lo que hace del Occidente medieval un crisol de culturas. Amalgama que se expresa en el imaginario colectivo y cristaliza en narrativas escritas donde se mezclan mitos y tradiciones orales variopintas. Las sagas del rey Arturo corresponden al ciclo bretón, donde la influencia celta es fuerte a través del mago Merlín, de trasfondo druida.

Y precisamente Merlín es el responsable de la pequeñez del Tom Thumb original. Dice la leyenda que en uno de sus habituales viajes, disfrazado de mendigo, el mago fue acogido por una mujer que se quejaba de no tener ni un hijo: "Aunque fuera tan pequeño como el pulgar de mi esposo". Así, Pulgarcito nació de la gratitud de Merlín; para después ser vestido y bautizado por la reina de las hadas, robado por un pájaro, comido por un pez, y por esa vía llegado a la corte del rey Arturo, quien lo adopta, lo monta en un ratón y lo nombra caballero. En el trasfondo de la historia se pueden rastrear las

leyendas célticas llenas de elfos y hadas. Pero también está el frecuente reclutamiento de enanos como bufones de la corte: seres contrahechos que a través de la parodia insuflan un vivificante aliento humorístico al enrarecido mundo de la nobleza. Y es que los Caballeros de la Mesa Redonda –que se tasajeaban por quítame ahí esas pajas– podían aceptar sin ofensa el remedo burlesco, siempre y cuando no proviniera de un real hombre sino de un "simple enano".

Como muchas otras, la historia arturiana de Pulgarcito hace referencia al cuerpo grotesco como representación bufa de lo "respetable", y específicamente de los grandilocuentes usos caballerescos. Aquí no se trata de un loco montado en un jamelgo –como Don Quijote– sino de un enano jineteando un ratón, pero los dos casos remiten a la tradición carnavalesca, donde gigantes, enanos, bestias sabias, tontos y locos urdían una escenificación burlesca del mundo y sus jerarquías. Para esto las comunidades medievales tenían sus familias de gigantes y de enanos, encargadas de animar desfiles y procesiones. Eran los "bufones del pueblo", cuya versión cortesana eran los "bufones del rey", quizá castrados de su poder subversivo por la domesticidad, pero capaces aún de comportamientos transgresores e iconoclastas.



Barnum es el Merlín del pequeño Charles. Y como el legendario caballero, también el nuevo Tom Thumb fue desenfadado bufón de las cortes y atrevido desacralizador de reinas y reyes.

El que en el Museo Americano, al lado de árabes encantadores de serpientes, hubiera gigantes franceses, malabaristas italianos, suizos tragafuegos y finalmente un enano presuntamente inglés, da cuenta del exotismo asociado a la extranjería, europeos incluidos. Pero con Tom como mascarón de proa, pronto Barnum se siente con fuerzas para invertir la relación y en 1844 se lanza a la conquista del viejo continente. Para entonces, el pequeño Charles, quien había debutado a los cuatro años cantando y bailando "Yankee Doodle" disfrazado de militar, ya tiene seis años, es un comediante experimentado y se ha ganado el título de General.

"Para hacer dinero con [Tom] en Inglaterra –piensa el empresario– hay que poner de moda el ir a verlo. [Y] [...] los británicos son snobs... [Entonces] [...] el público copiará lo que haga la aristocracia" (Curtis p. 75). Así, Barnum se las arregla para que el General se presente ante la familia real en alguna de las 600 habitaciones del palacio

de Buckingham. Y ahí, con su característica voz tipluda, Tom entona su himno de batalla: "Yankee Doodle", ante el azoro de su promotor y el pasmo de la reina Victoria, la duquesa de Kent, el príncipe Alberto y otros pálidos fantasmas de sangre azul. Al pequeño Charles no le faltan tablas, pero aunque se presente como de 13 años en realidad sólo tiene seis, y no sabe que apenas sesenta años antes la canción había sido grito de guerra de la revolución americana contra la corona inglesa... ahí presente. "¡Que le corten la cabeza!", hubiese dicho la Reina de Corazones de Lewis Carroll, pero en 1844 Victoria apenas tiene 25 años, y no es la ogresa intransigente de las caricaturas. De modo que los aristócratas ríen de buena gana y el pequeño comediante se anima a contar un chiste que considera adecuado a las circunstancias: "¿A que no saben por qué el sol nunca se pone en los dominios de la reina Victoria?". "Díganos", pidió la duquesa de Kent. "Pues, porque ni el mismo cielo le tiene confianza a un inglés en lo oscurito" (Curtis, p. 87). Y se volvieron a reír.

Tom se presenta también ante el rey Luis Felipe y la reina Amelia, de Francia, y a solicitud de la pareja real hace su exitosa parodia de... Napoleón. En España actúa para la reina Isabel, el príncipe Leopoldo y la reina madre, Cristina, quienes lo invitan a una corrida de toros. También hace su número ante la reina Adelaida, de Bélgica; ante Nicolás, el zar de todas las Rusias; ante el virrey de Egipto, entre otros. Así, un enano de Connecticut, promovido por un moderno *showman* estadounidense, reproduce en las cortes europeas del XIX las actitudes transgresoras de los bufones medievales, valiéndose de lo grotesco para ser con impunidad irreverente.

Sintomático del uso iconoclasta de lo grotesco es el ejército de enanos de circo que, al igual que el General Tom Thumb, ostentaban título y uniforme militar, y cuya proliferación da fe de la necesidad popular de ridiculizar sin riesgo una institución ominosa: General Willis, General Rebenbeck, General Grant Jr., Mayor Stevens, Mayor Atom, Mayor Withe, Mayor Mite, Mayor Calvin, Mayor Rineheart, Mayor Littlefinger, Comodoro Nutt, Almirante Dot.

Quizá porque el poder propio es insoportable sin la compañía de un irrespetuoso sucedáneo de persona que le recuerde al encumbrado la futilidad humana, el hecho es que detrás de todo gran hombre hubo siempre un hombre pequeño. En el 2600 a.C., el faraón Pepi I se hacía acompañar del enano Danga; según los relatos de *Las mil y una noches*, en la corte del califa Harum-al Rashid ejercía el minúsculo Bahalul; César Augusto tenía a Lucius; el rey Alfoin de los Lombardos hizo primer ministro al ínfimo Bertholdo; Triboulet era el enano de la corte de Francisco I de Francia; Pedro el Grande departía con el pequeño Valakoff; el rey Jorge IV de Inglaterra se divertía con Joseph Borulaski. Y también en el Nuevo Mundo hay pequeños tras los grandes, pues según Bernal Díaz del Castillo ciertos enanos amenizaban la corte de Moctezuma: "[...] algunas veces al tiempo de comer estaban unos indios corcobados, muy feos, porque eran chicos de cuerpo y quebrados por medio los cuerpos, que entre ellos eran chocarreros, y otros indios que debieran ser truhanes, que le decían gracias..." (Díaz del Castillo, pp. 187-188). Y lo mismo relata Francisco López de Gómara en su *Historia general de las Indias*, aunque no de primera mano como Bernal sino de oídas: "Habíase siempre al

El General Tom Thumb con su esposa, Lavinia Warren, ca. 1855-1865. Library of Congress, Prints & Photograps Division, LC-BH82-5335 A.

tiempo de la comida enanos gibosos, contrahechos y otros así". Y no sólo en el palacio, también en las plazas públicas: "A veces andaban sobresalientes algunos truhanes, imitando y haciendo de borracho, de loco o de vieja". Mucho más tarde, junto al memorable Ricardo Bell, príncipe de los payasos porfiristas, estaba el inefable Pirrimplín, encarnado por el pequeño Florentino Carvajal; como junto a Germán Valdés, Tin Tan, estuvo con frecuencia René Ruiz, Tun Tun.

Sin embargo hay noticia de enanos mexicanos en exhibición mercenaria, cuando menos desde 1810: "María Rosa, india doncella de 20 años, que sorprenderá a quien observe criatura tan bizarra: tiene una vara de cuerpo, una cuarta escasa de brazos y duplicadas coyunturas en las manos [...] En su imperfección asombra que sepa coser [...] Baila y se va civilizando con toda la propiedad. Con permiso de la autoridad se expone al público por un real en la calle de La Cerbatana, accesoria B, número 2" (*Diario de México*, citado por Gloria Fuentes, *Circa Circus*, p. 29). Este era un rústico *freak show* a la mexicana; pero de enanos en circos formales de por acá hay constancia al menos desde 1857, cuando la compañía que se presentaba en el Teatro del Relox anunciaba así a su estrella:

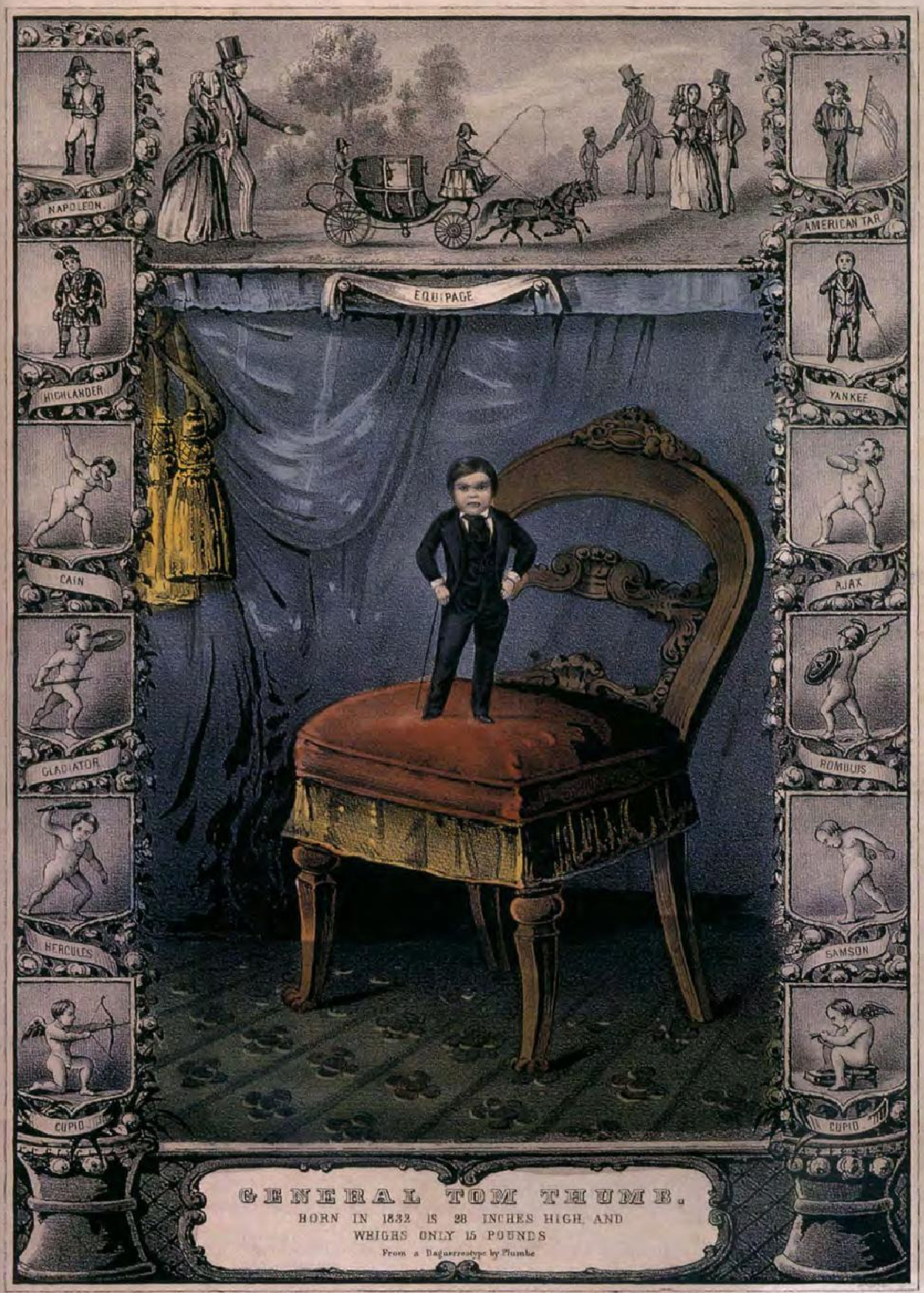
> Vicente Torres hará/ muchas jocosas posturas/ y a risa provocará/ pues las ejecutará/ con ridículas figuras./ Con las piernas de una tercia/ y el cuerpo cerca de vara,/ en mil posturas comercia/ y en el caballo se tercia/ ya de pulmón ya de cara.// (de María y Campos, p. 47)

Más tarde, en 1870, la Compañía de Ambrosio Constanzo presenta en el Gran Circo Nacional a Enrique Valencia "Pigmeo", anunciado como "El hombre más chico del mundo", pues mide 80 cm. En 1904 el Gran Circo Metropolitano presume sus "Acróbatas liliputienses". Y en el terreno de la narrativa, una versión de la leyenda de Tom Thumb es publicada en 1890 por el editor Vanegas Arroyo, con el título *El niño de un jeme* y portada de José Guadalupe Posada que muestra a Pulgarcito montando un ratón. Un siglo después, la pequeñez humana como espectáculo se ha trasladado a la televisión, con comediantes como Margarito o María Elena Saldaña, la Güereja, y fugaces cantantes infantiles como Jaime Huitrón, el Jimmy.

Pero no sólo los enanos despiertan la curiosidad, son seductores los extraños de todas clases. El propio López Gómara transmite la noticia de que en las plazas públicas aztecas ocurrían festivos espectáculos *freak*, quizá a la usanza de los carnavales europeos del medievo: "Hay hombres, mujeres y niños, blancos de nacimiento por todo su cuerpo y pelo, que los tienen por milagro [...] También enanos, corcovados, contrahechos y monstruos en gran cantidad [...] que los tenían por pasatiempo".

Lámina número 1 de la "Galería de Maravillas" de P.T. Barnum en la que aparecen el General Tom Thumb y algunas de sus caracterizaciones. Litografía coloreada a mano realizada a partir de un daguerrotipo de John Plumbe, Jr. Library of Congress, Prints & Photographs Division, LC-USZC2-2415.

BARNUM'S GALLERY OF WONDERS No. I




NOW PERFORMING WITH BARNUM'S TRAVELLING MUSEUM AND MENAGERIE

**Carnestolendas** *La risa acompañaba también las ceremonias y los ritos civiles [...] los bufones y los "tontos" asistían siempre a las funciones del ceremonial serio, parodiando los actos [...] Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica [...] ofrecían una visión del mundo [...] totalmente diferente, deliberadamente no oficial [...], un segundo mundo y una segunda vida [...] Paralelamente a los mitos serios, mitos cómicos e injuriosos; paralelamente a los héroes sus sosias paródicos [...]* § Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.*

Los enanos pequeños pero proporcionados –a quienes en inglés llaman *midgets* para distinguirlos de los *dwarfs* de cabeza grande, cuerpo corto y piernas torcidas– resultan doblemente grotescos. A diferencia de los contrahechos, cuya disformidad denuncia y hasta cierto punto normaliza su condición, las personas como Tom Thumb son una suerte de réplica a escala, vertiginosos "hombres en miniatura", como decía Barnum. Una variante, entre otras, de los innumerables "fenómenos" y "curiosidades" del mundo moderno, que a su vez remiten a los "monstruos", "maravillas" y "portentos" de la Antigüedad, presentes tanto en la tradición grecolatina como en los mitos celtas y las leyendas orientales, repletos de pigmeos, titanes, cíclopes, amazonas, silenos, ninfas, centauros, sátiros, sirenas, faunos, gnomos, hadas, elfos, ogros, genios. Humanidad alterna que da materia al arte pictórico de Jerónimo Bosch y Brueghel el Viejo; que alimenta la narrativa de todos los tiempos, de Homero (*La Ilíada, La Odisea*) a Rabelais (*Gargantúa y Pantagruel*) y a Tolkien (*El señor de los anillos*); y propicia recuentos bizarros, que van desde los de Plinio (*Naturalis Historia*) hasta los de Michael Mitchell (*Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age*) y Daniel P. Manix (*Freaks: We who are not as Others*), pasando por Juan de Mandavila (*Libro de las Maravillas del Mundo*) y Ambroise Paré (*Monstruos y prodigios*).




Es lo que Bajtin ha llamado "la concepción grotesca del cuerpo", que se conforma en la Edad Media europea a partir de tradiciones de la Antigüedad clásica, leyendas nór-

Tarjeta de visita autografiada del General Tom Thumb, ca. 1863. Library of Congress, Prints & Photographs Division, LC-USZ62-048353.

DERECHA: El Comodoro Nutt, la señorita Lavinia Warren, El Gigante y el General Tom Thumb, ca. 1865. Library of Congress Prints & Photographs Division, LC-DIG-cwpbh-02977.

dicas y "maravillas de la India". Gracias a esta prodigiosa cazuela de legados nos acostumbramos a la existencia de "cuerpos híbridos, extravagancias anatómicas extraordinarias, una libre presentación de los miembros y órganos internos...", y en general a la violación de "todas las fronteras entre el cuerpo y el mundo" (Bajtin, p. 312).

Así, el país de los Pigmeos, de cuya existencia Mandavila se dice testigo: "una tierra donde los hombres son muy pequeños y pelean las grullas con ellos" (de Mandavila, p. 186), viene en realidad de *La Ilíada*, donde Homero en la Rapsodia Tercera nos cuenta que "las grullas [...] vuelan sobre la corriente del océano y llevan la ruina y la muerte a los Pigmeos" (Homero, p. 67). El "hombre salvaje", leyenda que se remonta al homine agreste de la antigua Roma, reaparece en la Edad Media como "homo selvaticus" y en el libro de Mandavila remite a las maravillas hindúes: "en dicha India hay unos hombres que son tan vellosos que parecen unos osos, y lo más del tiempo viven dentro del agua, y allí es su habitación" (de Mandavila, p. 132). Pero en general se trata de mezclas monstruosas y seductoras como la Quimera, la Gorgona, las sirenas, los centauros, los sátiros.



Estos seres –habitantes de ámbitos ignotos como el mar, la foresta o el desierto– provienen de murallas afuera, del más allá, del inframundo. El hombre medieval los ubicaba por lo general en el bosque: espacio mítico poblado de presencias paganas. Pero si la foresta imaginaria era lugar de magia, el bosque real era territorio socialmente desgobernado donde cazadores, leñadores, bandidos, rebeldes, cismáticos, leprosos, locos y prófugos de toda laya, dictaban su ley. Entonces los "otros" tienen una doble realidad: monstruos y maravillas legendarios, al tiempo que amenazas y seducciones de carne y hueso. En *El Salvaje en el espejo* y *El Salvaje artificial*, Roger Bartra califica de otredad inmanente al salvajismo latente que –como amenaza o tentación– se agazapa en el seno del mundo civilizado. Pero lo cierto es que este "otro" interior tiene su correlato en los "otros" verificables: "incivilizados", "rústicos", "naturales", "salvajes", "bárbaros" (designación onomatopéyica que, como "Berebere", remite a pueblos que presuntamente balbucean en vez de hablar). Tras el binomio civilización-salvajismo está la tensión hombre-bestia, cultura-naturaleza, ciudad-campo; y más al fondo la dualidad masculino-femenino, día-noche, vigilia-sueño, vida-muerte.

Entonces, el cuerpo grotesco dramatiza un desgarramiento constitutivo. Al evidenciar el desequilibrio, la disformidad, la asimetría, la hibridez, remite a la inevitable corrupción de toda legalidad, a la transgresión como condición de posibilidad de la norma; y en última instancia remite a la muerte como celebración de la vida. Por eso lo propio de las grutas y catacumbas –lo grotesco por antonomasia– es la calavera. A la que sigue la representación de la muerte como esqueleto animado: evidencia danzante de la interioridad de lo perecedero. Y la calavera animada es la otra vida, la vida de la muerte, la paradoja de paradojas.



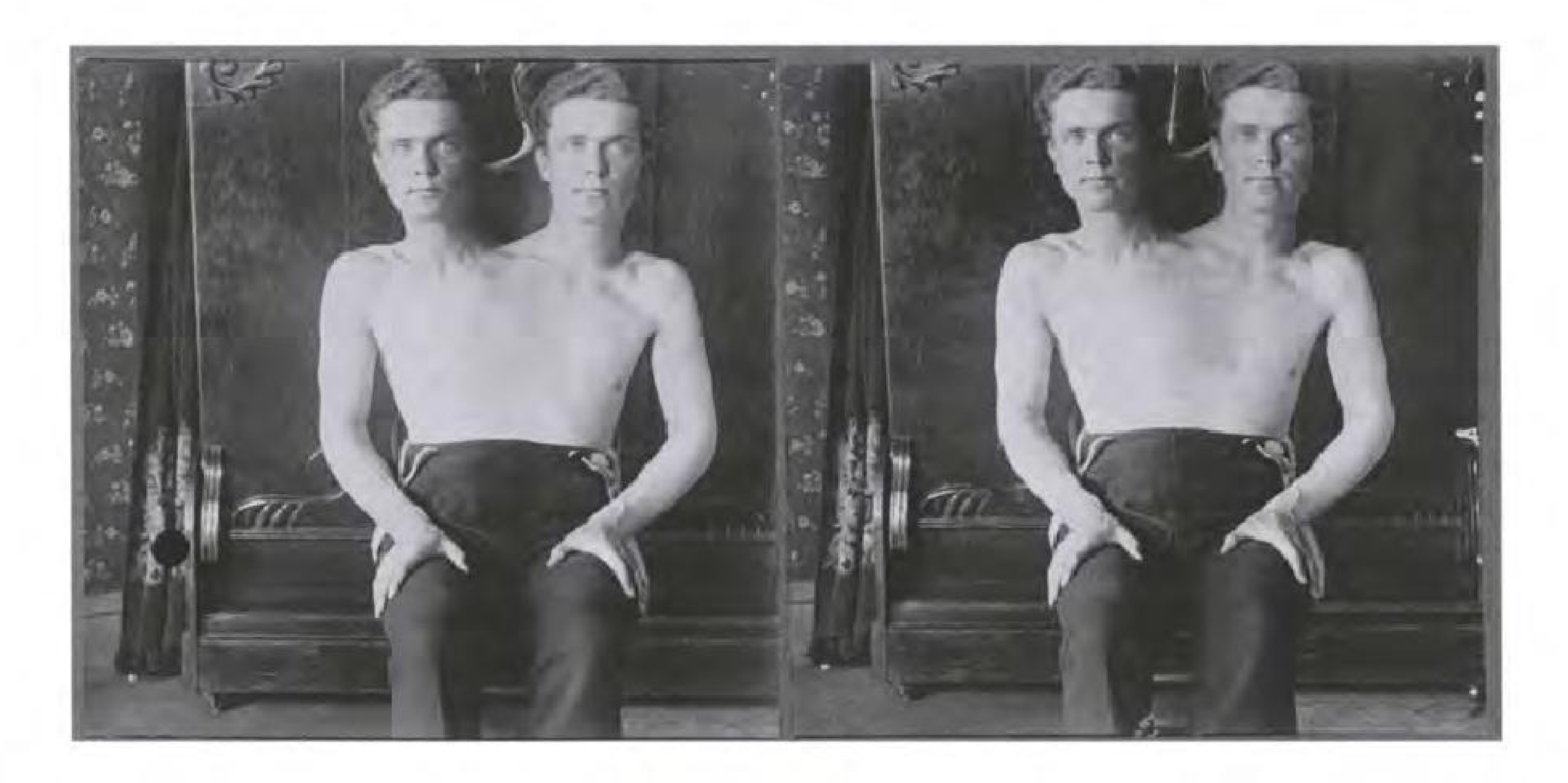

Pero si la muerte es la otredad sustantiva –y la calaca su representación– el cuerpo grotesco es la alteridad fenoménica; la experiencia del "otro" radical bajo la forma de un "otro" vertiginoso pero domesticado.

Experiencia celebratoria de la muerte que da vida, el carnaval medieval era ocasión de excesos y transgresiones legitimadas por la chunga. Y el centro de la fiesta popular en la plaza pública eran los enanos y los gigantes, los gordos y los flacos, los tontos y los feos, los forzudos y los dislocados; todos actores de parodias sangrientas que hacían burla de jerarquías y normas, imperantes el resto del año.

Pero el fuero iconoclasta de lo grotesco viene de más atrás. En *La Ilíada* se dice que Tersites "sabía muchas palabras groseras para disputar temerariamente con los reyes", era "insolente" y "dando estridentes voces, insultaba al divino Agamenón". Y esto podía ocurrir gracias a que Tersites era un *freak*: "bizco, cojo de un pie; sus hombros corcovados se contraían sobre el pecho, y tenía la cabeza puntiaguda y cubierta por rala cabellera" (Homero, p. 46). Siglos más tarde el enano Bertholdo se presenta en la corte de los Lombardos, y cuando Alfoin se ríe de su fealdad, revira: "Yo suponía que un rey no ridiculizaría a un deforme, pero veo que eres tan estúpido como los demás". Y Bertholdo no termina en la horca sino como primer ministro. Ya hemos dicho que Tom Thumb hacía chistes de ingleses con la reina Victoria y parodias de Napoleón con el rey

**Charles Eisenmann.** Retratos de Leopold Kahn, ca. 1871 y de la princesa Lucy Fisher, "Little Lady" (derecha). Kahn, también conocido como el Almirante Dot, cantaba, bailaba y tocaba diversos instrumentos. The Collection of Work, Special Collections Research Center, Syracuse University Library.





de Francia, hay que agregar que de regreso a Estados Unidos se representó como Tom Tit en una versión chusca de *La cabaña del tío Tom* de Harriet Beecher Stowe, esto en plena guerra de secesión.

Un equivalente mexicano de los socarrones impunes por grotescos es el Negrito Poeta (Ver Rubén M. Campos, pp. 85-104), legendario versificador de la estirpe del español Gedeón y el francés Calino, pícaros a quienes por bobos e ingenuos les era perdonado que fueran viperinos. De la asociación entre el presunto estigma de ser negro en tierra de blancos y la condición de epigrafista satírico, da cuenta este pie:

> Pie: ¿Quieren oír a este negro?
> Poeta: Ser negro no es culpa mía/ a todos doy alegría/ y con esto me reintegro.

Y quién sino un pobre negro pudo blasfemar respecto de la Virgen María y vivir para contarlo:

> A ésta lo que más le abona/ es el haber concebido/ sin saberlo su marido/ y por tercera persona.

El memorioso García Cubas da constancia de que también en el México porfirista las Carnestolendas eran permisivas: "¡Oye, General H, dícenme que en la acción de Cerro Gordo te convertiste en huracán...!", gritaba una comparsa enmascarada frente al palco de un picudo de la época, sin que, por ser carnaval, tuviera que pagar por su atrevimiento (García Cubas, pp. 407-408).

El carnaval es la "Abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas, tabúes" (Bajtin, p. 37). Pero a través del cuerpo grotesco, de la parodia, de los excesos y transgresiones durante la fiesta popular, no sólo se critica el orden existente, también se

Imagen estereoscópica de un hombre de dos cabezas, producto de un truco fotográfico, 1901. Library of Congress, Prints & Photographs Division, LC-USZ62-114700.

propicia la vivencia festiva de la otredad, de lo demoníaco y de la muerte viviente. Experiencia manejable pues adopta la forma de espectáculo, de ritual codificado. Y el carnaval medieval, como representación vertiginosa pero acotada en el espacio y el tiempo, se prolonga en las ferias callejeras, en la exhibición festiva de atrocidades, en el circo. Editorializado por el *ballyhoo*, circunscrito por los límites del escenario y la duración de la función, el *side show* –que generalmente es un *freak show*– es versión moderna y mercenaria de esta compulsión fundacional. Como lo son las monstruosidades de jaula, de vitrina, de frasco de formol; las rarezas disecadas; los cadáveres plastificados; los grabados de prodigios; las fotografías de *freaks*; el cine *snuff*; los sitios web de atrocidades; la *psychonet*; y también los innumerables ogros, hadas, gnomos y dragones que pueblan la nueva, participativa y abierta narrativa plebeya que son los juegos de rol. Además de que, desde los años setentas del siglo XX, en los *mass media* se gestan estirpes de monstruos inéditos como los *sexfreaks* de la videopornografía: cuerpos naturales o intervenidos capaces de la más bizarra *ars amatoria* de la que es emblema Linda Lovelace. Metáfora de carne la llamó Naief Yehya (*Pornografía. Sexo mediatizado y pánico moral*, p. 143), y no es para menos, pues en la legendaria *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972) la pornodiva interpreta a una insondable felatriz que tiene el clítoris en las amígdalas.

En el tercer milenio las presencias grotescas reaparecen con fuerza, no tanto por los *freaks* "naturales", como por la extendida compulsión de intervenir el propio cuerpo, que suple la imposibilidad de intervenir con provecho la sociedad, la economía o la historia: dermografía diversa, perforaciones, engastes, incrustaciones, implantes, mutilaciones, pigmentaciones, depigmentaciones, cirugía plástica, liposucción, injertos, prótesis...

Y el seductor o punitivo vértigo frente al extraño sigue ahí: en los carnavales contemporáneos, que devinieron fiestas de los gays –*freaks* por excelencia de la modernidad–, de la misma manera que las marchas del orgullo homosexual se tornaron carnavales; en la simbiosis –grotesca si las hay– de carne retorcida y carrocería lacerada, en novelas como *Crash* (J. G. Ballard), que prolongan el voyerismo de accidentes automovilísticos; en las desorbitadas pantomimas de los luchadores; en la persistente fascinación por la nota roja y las fotografías de lo insólito; en la satanización inquisitorial de los modernos aquelarres de darketos y punks; en la lectura policíaca de los graffitti como presuntos mensajes encriptados y cabalísticos. La Edad Media está aquí, en la curiosidad de los marchantes por el hidrocéfalo del mercado chiapaneco de San Cristóbal, Chiapas, que su madre exhibe en un carrito a cambio de limosnas; en la turbia fascinación televisiva por el Jimmy.

Originalmente, "grotesco" se refería a ornamentos que combinan motivos de los tres reinos, después designó la unión de lo excluyente, la paradoja, la subversión de lo convencional. Lo grotesco "permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto", concluye Bajtin, proponiendo una suerte de vía *freak* al otromundismo.

**Freaks** *La experiencia inaccesible que la humanidad ha expresado simbólicamente durante milenios a través de mitos, fábulas, ritos, éxtasis, sigue siendo uno de los centros escondidos de nuestra cultura, de nuestro modo de estar en el mundo. También el intento de conocer el pasado es un viaje al mundo de los difuntos. ...En una sociedad de vivos... los muertos solamente pueden ser personificados por aquellos que están imperfectamente incluidos en el cuerpo social... Carracas, marcas de color, jirones amnióticos, dientes demás denunciaban a leprosos, judíos, benandanti, táltos y demás seres, como situados, según los casos, en los confines entre la convivencia social y la reclusión, entre la verdadera fe y el descreimiento, entre el mundo de los vivos y el de los muertos.* § Carlo Ginzburg, *Historia nocturna.*

En 1519 el Santa María de la Concepción zarpa rumbo a España con los "tesoros" del Nuevo Mundo enviados por Cortés, entre ellos tres hombres y dos mujeres totonacas. El 3 de marzo del año siguiente son exhibidos los objetos, junto con los cinco indios, montados en mulas y vestidos a la usanza española, quienes impresionan sobre todo por sus grandes engastes labiales. Al enviado del Papa, arzobispo Cosenza, no le agradan las indias, que encuentra chaparras y feas, pero el rey Carlos V da instrucciones de "tratar muy bien (a los totonacas) para que estén muy contentos" (citado en Thomas, p. 390). Aun así, camino a Sevilla, muere el que habían rebautizado como Systán. Los otros cuatro son regresados a Cuba, donde se les pierde la pista.

Si Cortés disfraza de europeos a "sus" indios, gracias a los sastres Juan de Alcalá y Martín Iruse, dieciséis años antes Colón había exhibido "a ráiz" y por vez primera, americanos en Europa. El 4 de marzo de 1493 tres o cuatro engentados caribes desembarcan en Portugal donde se presentan en la corte de Juan II, pero el apoteósico recorrido a través de España empieza el 16, en Palos, y culmina semanas después en Barcelona, donde el Almirante y los suyos son recibidos por el rey. Debido a una mortandad, que quizá prefigura la catástrofe epidemiológica que se avecina en el "Nuevo Mundo", de los 14 indios embarcados, sólo seis llegan a Ciudad Condal; pero arcos, flechas, tocados de plumas, brazaletes, pectorales y vistosas pinturas corporales, los hacen estrellas del espectáculo; sin que desmerezcan las guacamayas multicolores y una enorme iguana; animal que según Bartolomé de las Casas impresiona mucho por tener "un cerro desde las narices hasta lo último de la cola de espinas grandes, que la hace muy horrible". Presentados por Colón como candorosos y mansos, aunque bárbaros e ignorantes, los caribes fueron someramente cristianizados antes de visitar la catedral, donde –según consta en el *Catálogo o memoria dels concellers de Barcelona*–, "fueron bautizados seis indios traídos de las Indias, siendo padrinos el rey y el príncipe don Juan". A uno se le puso don Fernando, en memoria del de Aragón, y al otro don Juan, en honor del de Castilla. El príncipe se quedó con el más avispado para su servicio, pero se le murió. Los otros cinco fueron reembarcados meses después por el Almirante, regresando al Caribe para contarlo. Lástima que de sus impresiones no se conserve memoria.

Los primeros americanos sometidos a la curiosidad pública en el exitoso *freak parade* del genovés, fueron admirados por muchedumbres campesinas que se desplazaban cientos de kilómetros para alcanzar la caravana; todos con la esperanza de ver y quizá palpar a los indios, pero también a los loros y la iguana. Aunque sin duda algunos esperaban co-

Tarjeta postal de Pip y Flip, las Gemelas de Yucatán, ca. 1935. Esta pareja formaba parte de las atracciones del World Circus de Coney Island. Library of Congress, Prints & Photographs Division, LC-USZ62-108474.


PIP and FLIP
TWINS from YUCATAN
with
WORLD CIRCUS SIDE SHOW
CONEY ISLAND

sas aún más espectaculares, como hombres rabudos, pues tales rumores corrían: "Dice también [Colón] que estuvieron cerca de la provincia donde nacen los hombres con cola" (Hanibal Jannarius, en carta fechada en Barcelona, el 9 de marzo de 1493).

Pero no sólo el Almirante cree ver seres prodigiosos como los que pueblan el libro de Marco Polo que lo inspiró; en verdad el "Nuevo Mundo" se les presenta a los europeos como una galería de atrocidades: Américo Vespucio menciona gigantes, sin haber cruzado el Atlántico, Pedro Mártir describe las seductoras sirenas del mar de Panamá, Sebastián Gaboto habla de hombres con patas de avestruz, en lo que hoy es Venezuela, Ambroso Alfinger descubre Amazonas y Nicolás Fredermann encuentra pigmeos, mientras que Ulrich Schmidl va tras el Rey Blanco en el Plata, y algo más al sur, en la Patagonia, Francis Fletcher vislumbra colosos. Pero nada iguala a los ewaipanoma, que Walter Raleigh describe como hombres sin cabeza, con los ojos en los hombros, la boca en mitad del pecho y la cabellera en la espalda. Morfología tan sin desperdicio que Shakespeare la retoma en un pasaje de *Otelo*. Raleigh no consigue un ewaipanoma para llevárselo a la reina Isabel y regresa a Londres con muestras de minerales, plumas, papas y un exotismo menor: el hijo de un cacique de la Guayana.

Trescientos cincuenta años más tarde, otro viajero, éste español y de profesión comerciante, encuentra y recluta cerca de San Salvador a Máximo y Bartola Espina, dos hermanos microcéfalos cuyo perfil se asemeja al que los antiguos mayas lograban mediante deformaciones craneanas. Tiempo después, su descubridor los traspasa, y en 1850 son mostrados en Boston como aztecas del Antiguo México provenientes de la mítica Iximaya. La pareja es reclutada por Barnum, quien los exhibe primero en su Museo y luego en el circo. Durante 1867, en una gira por Inglaterra, el empresario decide "casarlos" y en adelante se presentan como matrimonio. A principios del siglo XX, Máximo y Bartola aún andaban en el rol.

Aunque del todo diversos, los caribes, los totonacas, el cacique de la Guayana y los salvadoreños se convierten en *freaks* de exhibición. Máximo y Bartola eran, además, microcéfalos y pequeños, peculiaridades que refuerzan su condición exótica como "eslabones perdidos" y "últimos herederos del Imperio azteca". Pero unos y otros encarnan la extrañeza asociada al origen étnico, que es una de las vertientes más socorridas de las "curiosidades vivientes". Ya a fines de los años treintas del siglo XIX, Barnum exhibía a unos originarios de Iowa en calidad de Indios Bravos en sus Salvajes Danzas Guerreras, después seguirán los Salvajes de Borneo, los Aborígenes Australianos, los Guerreros Afganos, la Banda de los Nubios, los Niños perdidos de Israel, los Indios Todos, los Auténticos Zulúes, los Genuinos Bailarines de Indostán... Y como en el caso de Bartola y Máximo, es frecuente y sintomático que la microcefalia, por lo general asociada al retraso mental, se identifique con el origen étnico exótico. Así Barnum presentaba como proveniente de Gambia al *pinhead* Zip, "El Eslabón Perdido", quien en realidad había nacido en Brooklin.

"El *shock* de lo extranjero fue transformado en la categoría cultural que identifica a los aborígenes con *freaks*", escribe Michael Mitchell. Y la asociación cobra un carácter nítidamente colonialista con los "salvajes" zulúes que Barnum y otros exhiben cuando aún eran muy recientes las guerras de este pueblo sudafricano con los boers, primero, y con los ingleses, después. Aunque, en el caso de Barnum, lo que interesa de los refle-

jos colonialistas populares es la posibilidad de aprovecharlos para hacer negocio. Así en 1879, cuando los ingleses derrotan a los zulúes y capturan al rey Catewayo, el empresario ofrece 100 mil dólares para que se lo presten para exhibirlo, sólo que el gobierno rehúsa y Barnum tiene que conformarse con mostrar zulúes del común.

Pero el *freak* es el "otro", sea o no extranjero, y una veta de larga duración en el espectáculo de las "curiosidades vivientes" es la exhibición de personas con hipertricosis, seres cubiertos de pelo que se asocian con la ancestral mitología de los *homo agreste* y *homo selvaticus*. La enfermedad es hereditaria, y una de las primeras familias que se ganó la vida mostrándola fueron los González, de las Islas Canarias. Uno de los "niños diabólicos", Pedro González, fue enviado a Enrique II de Francia, quien lo adoptó en la corte. Años más tarde, en 1884, el ruso Fedor Jeftichew llegó a Londres con el empresario circense Charles Reynolds, quien lo exhibía como Jo-Jo, el niño cara de perro. A principios del siglo XX otro ruso, Stephen Bilgraski, se presentaba en el circo de Barnum & Bailey como Lionel, el niño cara de León. "La Mujer Gorila, el ser más horrible de todos los tiempos" era la mexicana Julia Pastrana, nacida en 1832 y mostrada en Estados Unidos y en Europa por Theodore Lente. El empresario y la *freak* se casaron, y al morir ella su marido la embalsamó para seguirla exhibiendo. Acto chocante de haber sido lampiña, pero que se justifica por tratarse de alguien que había hecho del vello su profesión: si pintores, escultores y escritores heredan sus obras a la posteridad ¿qué le impedía a Julia legarnos su cuerpo peludo?

"¿Por qué no te rasuras? Te verías como cualquier mujer", le decían con frecuencia a Percilla Bejano, The Monkey Woman. "Porque entonces, en vez de estar en el escenario, acabaría ahí abajo con el resto de ustedes...", contestaba. De esto nos informa Daniel P. Manix, faquir, tragasables, comefuego y *freak* él mismo, –aunque reconoce que no "del tipo espectacular", sostiene que el circo y la farándula son lugares donde los fenómenos pueden ser felices–: "A Cara de Cerdo el carnaval le parecía el paraíso. Por primera vez en su vida ser extraño era un capital" (Manix, p. 24). Además, dice, en el espectáculo encuentran más fácilmente el amor y constituyen parejas memorables, como la formada por Percila, la mujer mono, y Emmett, el hombre con piel de cocodrilo. Manix está lejos de afirmar que un mundo donde los *freaks* afortunados terminan en el circo, es un buen mundo. Lo que sostiene es que en el mundo que tenemos el circo no es mal lugar para un fenómeno. Considerando las opciones, posiblemente tiene razón. Si por extravagante la sociedad no te permite ejercer tu vocación en igualdad de condiciones, no hay de otra: ejerce tu extravagancia como vocación.

Pero lo cierto es que el de los "fenómenos" no es un mundo ausente de discriminación: las parejas *freaks* son de monas con cocodrilos y de gigantes con enanas, pero difícilmente interraciales; a los negros con manchas de depigmentación, o Niños Leopardo, se les llama también "Negros volviéndose blancos"; el desprecio de los enanos proporcionados, o *midgets*, por los desproporcionados, o *dwarfs*, sólo comenzó a remitir en Estados Unidos cuando, en 1957, se formó la asociación Pequeña Gente de América, que agrupa a unos y otros.

En la segunda mitad del siglo XIX, la profunda y ancestral fascinación *freak* se vincula también al interés académico, en libros como *Anomalies and Curiosities of Medicine*, de Gould and Pyles, y sobre todo en *El origen de las especies*, de Charles Darwin, cuya po-

pularización restituye "científicamente" a nuestro origen en el mundo salvaje el vértigo por el monstruo medio animal-medio humano. En la tesitura evolucionista, el cuerpo grotesco es un llamado de la selva y del pasado, de modo que los *freaks* aparecen como ancestros vivientes, como fósiles animados.

Pero la normalización del "otro", a través de la explicación científica, es recurso añejo. En *Libelus de mirabilisbus Nature Arcanus*, texto atribuido a Alberto Magno (Lauingen, Suavia, 1192), obispo, filósofo, maestro de Santo Tomás de Aquino y santo él mismo, se lee que el nacimiento de "monstruos de la naturaleza" débese al exceso o defecto de materia en la gestación. Y a mediados del siglo XVI el médico cirujano Ambroise Paré trata de explicar de modo semejante las causas de que nazcan seres extraños. "Los monstruos –dice– son cosas que aparecen fuera del curso de la naturaleza [...] [mientras que los prodigios] [...] acontecen totalmente contra la naturaleza". Y da razones no tanto metafísicas como naturales: "Las causas de los monstruos son varias. La primera es la gloria de Dios. La segunda, su cólera. Tercera, la cantidad excesiva de semen. Cuarta, su cantidad insuficiente. Quinta, la imaginación. Sexta, la estrechez o reducido tamaño de la matriz. Séptima, el modo inadecuado de sentarse de la madre... y decimotercera, por los demonios o diablos" (Paré, pp. 21-22). La preocupación de los acercamientos contemporáneos a la imagen *freak* por hacer constar la explicación médica de sus particularidades, es idéntica a la de Alberto Magno y Paré: clasificar y reducir a causas científicas lo que en el fondo es una experiencia metafísica.

Seductora u ominosa, la experiencia de la otredad es transhistórica pero diversa y cambiante en sus modalidades. Así la añeja identificación grecolatina del "bárbaro" con el *freak*, se prolonga en la exhibición de etnias "coloniales" como rarezas. Y todavía en 1931 –en pleno siglo de la descolonización–, The Ringling Show presentaba a un grupo de quince ubangis, del que formaba parte "la mujer con los labios más alargados del mundo". Pero en la pasada centuria otra clase de extraños comenzó a inquietarnos, de modo que, poniéndose al día, el promotor Joseph Hilton presenta a los "niños cabeza de borrego", Eko e Iko, como "embajadores de Marte" encontrados junto a su nave en el desierto del Mojave. Porque a mediados del siglo XX los otros ya no vienen del bosque, del desierto, del mar, de la India o del "nuevo continente", vienen del "espacio exterior".

Más vertiginosos que los monstruos que acechan desde afuera son los que habitan dentro de nosotros y que a veces nos poseen. Y es que la locura es la forma más aterradora del "otro" pues nos enfrenta a nuestra radical reserva de inhumanidad. La locura en sus formas últimas, es "el hombre en relación inmediata con su propia animalidad, sin otra referencia y sin ningún recurso", escribe Michel Foucault (*Historia de la locura en la época clásica*, p. 81). Por eso, desde la Edad Media, los insensatos eran exhibidos con el resto de los monstruos, práctica que se prolongó hasta bien entrado el siglo XIX. Mirabeau nos informa que en el siglo XVIII, a lo largo del paseo a Bicétre, se mostraba a los desquiciados como si fueran animales curiosos (citado por Foucault, *ibid*, p. 75) y a principios del XIX, en el manicomio de Charenton, los internos representaban espectáculos grotescos para el público, mientras que todavía en 1814, los alienados del hospital de Bethlehem en Londres, podían verse los domingos por el módico precio de un *penny*.

En el orden lógico, alteridad es desdoblamiento, pues el "no yo" sólo deviene "otro yo" cuando nos reconocemos en él; entonces el "otro" es siempre posibilidad de ser lo

que no somos, porque ya lo somos en el modo del "poder ser"; en esta tesitura el otro es espejo. Pero en el orden histórico el "otro" es encuentro: la experiencia de la diferencia como alteridad en el seno del propio género; entonces el "otro" histórico es el "monstruo" o el "bárbaro", es decir, el congénere perverso porque se aparta de la norma física, social o espiritual: gigantes, enanos, microcéfalos o hipertricosos; salvajes, naturales o extranjeros; poseídos, locos o excéntricos. Entonces, la vivencia concreta de la otredad adopta la forma, tanto del carnaval como del exorcismo, y es a la vez encuentro y desdoblamiento: una experiencia liberadora que nos reconcilia con la otredad subyacente pero reprimida, o una experiencia represiva que castiga en el poseído, raro o extravagante, la insoportable conciencia de la propia deformidad.



Unos nacieron con cuatro piernas o aprendieron a tragar fuego; otros apenas hacemos bizcos o movemos las orejas ¿Pero quién no se ha topado alguna vez con un *freak* en el espejo del lavabo? Grotescos de cuerpo o de espíritu, monstruos duros o rarezas *light*, públicos o de closet, todos somos alguna clase de fenómeno.

Y si la otredad es encuentro pero también espejo, su representación es siempre vertiginoso autorretrato. Por eso la demonología y la iconografía de monstruos y prodigios paganos son tan abundantes en la cultura occidental: del *Libro de las maravillas*, de Juan de Mandavila (1356), circularon primero copias manuscritas y más tarde impresas, y *De monstruos y prodigios*, de Ambroise Paré (1575), fue uno de los primeros libros publicados, lo que hace de los catálogos de curiosidades *best sellers* fundadores.

En México, las noticias ilustradas de monstruos llegaron con los españoles. Un impreso de mediados del siglo XVIII presenta la imagen de un cíclope y un breve texto: "Retrato verdadero de una criatura que nació en 12 de marzo del año corriente en la Hacienda de mayorazgo de Ciénega de Mata [...] Fueron sus padres Fernando Regalado, herrero de la hacienda, y Teresa Cedeño, mulata blanca, y murió habiendo recibido las

**Underwood and Underwood.** *El más chico y el más grande*, 1933. "El capitán Werner Ritter, de 21 años, era entonces el hombre más pequeño del mundo con una estatura de 46 centímetros y 9 kilos de peso. El capitán Gilbert Reichert, de 19 años, medía más de 2.40 metros y pesaba 120 kilos. Esta fotografía fue tomada en la destilería más pequeña del mundo en la exposición *El siglo del progreso* realizado en Chicago". Cortesía Photo Archives, San Francisco. Imágen y pie tomados del libro *Hoaxes, Humbugs and Spectacles* de Mark Sloan.

Pero la transición es también estética, pues el nuevo formato facilita el retoque, permite más elaboración de los fondos y favorece la teatralidad de las poses. Frente al clasicismo estático y sobrio de las fotos *carte*, la poética de las *cabinet* es recargada y romántica. Así se fotografían por lo general los *freaks* de fines del siglo XIX, pero sigue siendo cierto que, salvo excepción, éstos no son mostrados con más dramatismo que los "normales". Mitchell destaca, también, lo que llama una "dualidad cultural" propia de un industrialismo decimonónico, que al tiempo que exaltaba un pasado más "natural" usaba intensivamente la máquina. "La alta tecnología encapsula lo primitivo. Al mismo tiempo lo extraordinario es reducido a lo ordinario", señala el fotógrafo.




Sin embargo, algunas fotografías de *freaks* tomadas por Charles Eisenmann o por C. D. Fredricks son hipnóticas; espejos vertiginosos por los que –como Alicia– podemos zambullirnos en mundos zurdos, daltónicos, disléxicos; mundos bizarros donde los enanos son generales, los gigantes débiles, ágiles los gordos y bellos los contrahechos; mundos al revés donde los negros se vuelven blancos, los hombres usan brasier y las mujeres se rasuran; mundos paradójicos donde dos son uno, uno es dos, y ambos son el mismo. Cuidado, desprevenido lector, algunas fotos *freak* pueden ser la llave perdida de tu closet.

• Si en la segunda mitad del siglo XIX la fotografía teatral, *freaks* incluidos, transita del puritanismo victoriano a una sociedad más liberal, lo que la lleva del sobrio clasicismo al barroquismo dramático, Mitchell sugiere que con el cambio al siglo XX ingresamos en otra modernidad donde el *freak* simplemente se documenta: "pasa de un icono a un hecho". Y es que gracias a las máquinas instantáneas, la facilidad tecnológica de la fotografía "simplifica" la labor del ejecutante, que en muchos casos sustituye, por el simple registro, el pictorialismo y la morosa teatralización de las fotos de estudio.

Recuerdo de "El gigante de gigantes", Fernand Atlas, París, ca. 1950. Colección Alfonso Morales.

aguas del bautismo". Por lo visto al de Aguascalientes le fue mejor que al nacido doscientos años después en Novalato, del que informa una hoja volante impresa en papel de China; y es que al sinaloense el cura no lo quiso bautizar por estar excomulgados sus progenitores: "Padres, madres, jóvenes y jovencitas;/ entérense de lo que en estos días ha pasado/ Un suceso que a todos/ nos causa un espantoso miedo// De unos amores ilícitos/ que nacieron entre hermanos/ nace una criatura con las manos en los pies/ los pies en las manos y un ojo en la frente// Ve como el Poder Divino castiga/ a sabios y tontos empedernidos en el pecado/ que no creen en el inmenso poder/ del Amo y Señor del universo [...]". El moralizador panfleto denuncia en el texto su modernidad: "Esta noticia nos dieron periódicos y radios", pero tiene el tono de los que a fines del siglo XIX publicaba Vanegas Arroyo, acompañados con grotescas ilustraciones de José Guadalupe Posada mostrando hombres con pies en vez de manos o niños con una cara en la nalga, y que los redactores condimentaban con textos del más puro estilo *ballihoo*: "Suceso nunca visto: ¡¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera!!". Ancestral recuento de rarezas que no disminuye con la posmodernidad ni con la urbanización salvaje. Porque en Parres todavía hay brujas. Un testimonio recogido en el sur de la ciudad de México, en el arranque del tercer milenio, nos hace saber que el principal interés de las brujas de por ahí es chuparle la sangre a los bebés y que cuando... vuelan... dejan sus piernas en sus casas y solamente salen del tronco para arriba, y al extender sus brazos, de sus sobacos, sale una luz que indican donde están (*Memoria viva de ocho pueblos de Tlalpan*, p. 41).

La iconografía grotesca sobrevive al cambio de soporte: en los primeros daguerrotipos y ambrotipos del XIX hay retratos de "fenómenos", y en el "siglo de la imagen" son legión los *freaks* fotografiados, filmados, videograbados, digitalizados... Aun hoy, cuando la obsesión por lo "políticamente correcto" nos lleva a hablar de "compañeros y compañeras con capacidades diferentes", las hipnóticas imágenes del "otro" siguen seduciéndonos.

**El monstruo en el espejo** *Para los* freaks [...] *la fotografía era invaluable* [...] *En ella encontramos el origen de uno de los comportamientos centrales de la vida contemporánea, el hacer de uno mismo una imagen consumible.* § Michael Mitchell, *Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age. The Photographs of Chas. Eisenmann.*

En 1863 el presidente Lincoln invita a Tom Thumb a la Casa Blanca. Ahí departen un gigante y un enano, públicos y afamados, que habían hecho carrera vendiendo su imagen en fotografías. Después de distribuir 100 000 copias de la foto que le había tomado y retocado Mathew Brady, Abraham Lincoln reconoce que "Brady y la Cooper Union me hicieron presidente de los Estados Unidos". Por su parte Tom Thumb es el primer enano globalizado (dos giras a Europa y una de tres años por el Oriente que lo llevó a Japón, China, Singapur, Australia, India y Egipto) gracias al talento publicitario de Barnum, apoyado en la difusión de su imagen en múltiples grabados y fotografías que se vendían autografiadas al final del espectáculo.

No sabemos si el gran Lincoln y el pequeño Tom intercambiaron *cartes-de-visite* con sus respectivas efigies. Lo que sí sabemos es que en marzo de ese año, en Columbus,

Ohio, el General Ulises S. Grant, quien marchaba al frente para encabezar al Ejército de la Unión Americana contra las fuerzas sureñas, pasa a saludar al famoso General Tom Thumb, que con su esposa Lavinia viajaba en el mismo tren, y a quien había visto actuar en un *show* a bordo de un barco en el río Mississippi. "Aún atesoro su foto autografiada", reconoce el futuro héroe de la guerra de secesión.

Veinte años después Charles Eisenmann, "El fotógrafo popular. El más antiguo, el más grande, el mejor", como se autopromocionaba, instala un estudio en el número 229 de Bowery, Nueva York, rodeado de cervecerías, teatros populares y museos de diez centavos. Ahí, entre principios de los ochenta y fines de los noventa del XIX, Eisenmann fotografió artistas de medio pelo que no podían pagarse un retrato en los estudios caros, pero también a los más afamados *freaks* de la calle *freak* por excelencia. Y como señala su editor, el también fotógrafo Michael Mitchell, los plasmó con los mismos códigos de la fotografía burguesa victoriana: sin escándalo y con más énfasis en la ropa apropiada, la pose canónica y la expresión correcta, que en los ciento cincuenta kilos o las cuatro piernas. Sus *freaks* son decimonónicos: *freaks* pero respetables.

De principios de los ochentas a fines de los noventas, en el estudio de Bowery se inmortalizaron enanos como Che-Mah, Admiral Dot y General Willis; gigantes como Colonel Ruth Goshen; cuadrúpedas como Myrtle Corbin; hombres sin brazos como Charles Tripp; "niños ostra" como Fred Wilson; gordísimos como John Hanson Craig; y hombres salvajes como los Aztec Children.

Nacido en Alemania en 1850, Eisenmann llega a Estados Unidos a fines de los sesentas, y su profesión es emblemática de los cambios generados por el fin de la Guerra Civil y la nueva oleada de inmigrantes europeos de los setentas y ochentas; entre ellos la creación de una nueva cultura urbana y la avidez masiva por diversiones baratas y accesibles. Demanda que, por una parte, alimenta la naciente industria cultural popular: prensa "amarilla" profusamente ilustrada; aparición de los primeros cómics modernos; popularización de las fotos de celebridades, al comienzo en el formato *carte*, luego *cabinet* y finalmente tarjeta postal; pininos de la música grabada y del cine mudo. Pero también prolifera el entretenimiento "en vivo": tanto el artesanal de los teatros de barrio, los *shows* de diez centavos y las exhibiciones de módicas curiosidades, como los grandes circos del tipo Barnum & Bailey. Y estos espectáculos demandaban publicidad: frases grandilocuentes como las del Advance Courier, que publicaba Barnum, e imágenes llegadoras como las fotos que tomaban Charles Eisenmann y Vaughan's Woods's and Jufes Studios, en Bowery, y colegas prestigiosos como C. D. Fredricks. No es casual que las primeras agencias de publicidad aparezcan en Estados Unidos en la década de los cuarentas del XIX, junto con el fenómeno Barnum y la popularización de la fotografía.

En 1840, Estados Unidos no tenía ningún fotógrafo profesional, diez años después había alrededor de un millar, en 1860 eran poco más de tres mil, casi ocho mil en 1870, diez mil en 1880, veinte mil en 1890 y treinta mil en el arranque del nuevo siglo. El daguerrotipo y el ambrotipo resultaban caros, pero a mediados de los cincuentas se desarrolla la impresión en papel, de modo que en los sesentas y setentas ya se vendían cerca de medio millón de copias fotográficas al año. Y la cifra crece conforme la técnica permite imágenes aún más llamativas e impresiones más baratas, así a fines de los sesentas el formato *carte* cambia a *cabinet*, que es mayor: 3.7 x 5.5 pulgadas el recuadro impreso.

De la misma manera que las imágenes, en el siglo pasado los ingenuos y mágicos *side shows* de circo van dejando su lugar a un acercamiento a lo extraordinario más positivista y menos romántico. Una exhibición de "cosas raras", donde el acento transita de la excentricidad del asunto a la credibilidad del nuevo *ballyhoo* virtual; del exotismo del fenómeno a la presunta confiabilidad de su certificación. El cartón "Believe It or Not!", que el periodista Robert LeRoy Ripley empieza a publicar en *The Globe* en 1919 y después pasa al *New York Evening Post*, es paradigma de esta aproximación desacralizadora.

La creación de Ripley tiene un éxito pasmoso y para los años veintes el autor ya recibía más de 3500 cartas diarias proponiéndole material para su cartón. En 1929 se publica la primera compilación de su trabajo en forma de libro y en 1933 se inaugura en Chicago el primer Odditorium, o salón de rarezas, que en los treintas se replica en Cleveland, Dallas, San Diego, San Francisco y Nueva York. Congruente con la estrategia de cerco mediático, habitual en el siglo pasado, en 1930 Ripley incursiona en la radio, en los dos años siguientes hace películas con Warner Brothers-Vitaphon y en arranque de los cuarentas su programa aparece en las primeras emisiones televisivas desde Nueva York.

En la modernidad globalizada ya no basta ser el más grande del pueblo o el gigante de la comarca, hay que ser el más alto del mundo. Pero esto no es constatable por la gente del común. Aparece entonces el récord certificado por alguien, como pilón de la curiosidad: John Hanson Craig era "El hombre más gordo del mundo"; Luisa Zárate, mexicana nacida en 1864, "La mujer más pequeña que jamás vivió"; el gigante Al Tomaini y su esposa Jeanie, la media mujer, formaban "La pareja de casados más extraña del mundo". Barnum entendió esto muy pronto, y cuando Tom Thumb, "El hombre más pequeño del mundo", viajó a Europa, no lo hizo en un buque cualquiera sino en el Yorkshire: "El mejor barco del mundo", remachando el concepto "el más... del mundo", como fundamento del *marketing*. Esta es la línea que explota Ripley, y sobre todo la de *The Guinness Book of World Record*.

Guinness y Ripley prolongan el añejo culto a las rarezas y, aunque no es su vehículo principal, ambos se apoyan en la fotografía. Pero sus tomas no son iconos sino de simples testimonios; constataciones que certifican la realidad del fenómeno y abonan la credibilidad de la institución. En el archivo de Ripley hay millones de cartas y fotografías, recibidas a lo largo de más de medio siglo, que forman una fila de casi cien metros, pero la selección publicada en *Dear Mr. Ripley. A Compendium of Curioddities from the Believe It or Not! Archives* por Sloan, Manley y Van Parys sugiere que pocas tienen otro interés que no sea mostrar una galería de personas ávidas de ser admitidas como "oddities" por *Believe It o Not!*

Y no es poca cosa. El democrático catálogo de aspirantes dramatiza nada menos que la transición de la otredad poética a la rareza prosaica. Si promotores como Barnum y fotógrafos como Eisenmann se empeñaron en crear con sus espectáculos y sus imágenes una suerte de aristocracia de los *freaks*, que se codeaba con la nobleza y se retrataba con libros o abanicos de nácar en las manos, Ripley le abre paso a los *freaks* plebeyos: pobres diablos cuya única posibilidad de salir del anonimato es descubrir algo digno de *Believe it or Not!* en sus vidas chatas y ordinarias. Saul Brown, de Chicago, que hacía burbujas de saliva con humo adentro; la señora Smith, de Dallas, quien se tejió un som-

brero con sus propios cabellos, recolectados durante ocho años; Bill Wausman, de Detroit, que podía sostener un lápiz en la oreja, pero debajo; y los hermanos Eunice y John Cox, de Florida, quienes se habían llevado bien por 22 años seguidos; prueban sobradamente que, si nos esmeramos, todos podemos ser rarezas. Y los que ni siquiera son capaces de guardar 25 monedas de 25 centavos en una oreja, como Max Calvin, de Brooklyn, pueden recurrir a la numerología, como el afortunado que se descubrió onceavo hijo de un onceavo hijo nacido el 11 de noviembre de 1911...

Y para los desahuciados, los perdedores contumaces, Ripley creó una categoría francamente genial: "los nunca-nunca". Así, O. H. L. Bell, de Chillicothe, Texas, consiguió salir en el libro de Sloan, Manley y Van Parys, porque fue a pescar durante seis años y nunca-nunca logró atrapar un pez; Ben Seiff, peluquero de Venice, California, se dio a conocer porque tuvo dolor de cabeza durante 26 años completos, pero nunca-nunca faltó al trabajo; Simon P. Crowe, de Brunswick, Maryland, consiguió que se publicara su foto porque en sus 75 años no hizo nunca-nunca muchas cosas, entre ellas: disparar un arma, leer una novela, fumar, tomar licor, casarse, tener novia, cruzar un río, salir del pueblo donde nació. También usó el mismo lápiz por 15 años... El lápiz había costado 10 centavos.

Con sus millones de cartas y fotografías que documentan vidas desoladas, el archivo de *Believe It or Not!* es testimonio y catálogo de los nuevos *freaks*. Porque los monstruos de un mundo que rinde culto a lo extraordinario son los ordinarios de solemnidad; los millones y millones de almas perdidas que se consumen por sus cinco minutos de fama.

**Lo que va de Prometeo a H. H. Getty** *[...] que caiga sobre mí la llama abrasadora; [...] que rujan los truenos habitantes de las entrañas de la tierra; que todo se conmueva y se confunda todo, que nadie me doblegará [...]* § Esquilo, *Prometeo encadenado.*

El fuego es aterradora fuerza natural que cae del cielo o brota de la tierra, y su doma deviene magna hazaña civilizatoria. Las llamas mansas protegen del frío, ahuyentan bestias, enduran lanzas y permiten comer caliente. Pero también surten alimentos espirituales: el alucinante aquelarre de sombras en las paredes de la caverna fue precursor de todas las linternas mágicas y sospecho que los primeros pintores rupestres buscaban atrapar las imágenes efímeras proyectadas por la hoguera, prefigurando la transición de la *camera obscura* a la fotografía. De modo que los hacedores del fuego devinieron hombres excepcionales, oficiantes de un rito estrictamente sobrenatural.

Con el *Prometeo* de Hesíodo, que recicla antiguas tradiciones orales de los campesinos beocios, la ancestral experiencia flamígera cobra forma literaria. Pero es con Esquilo que la saga moralizante donde los dioses castigan al infractor con los males del cofre de Pandora, se convierte en mito trágico. Ahí, apropiarse del fuego es hazaña y condena; transgresión fundacional por la que pasamos de la naturaleza a la historia.

Y si los *freaks* son híbridas quimeras, el semidiós Prometeo –entenado de mortal y divinidad– es el *freak* por excelencia, como lo fue su sosias nazareno muerto en la cruz. Así, desde la mitología griega hasta la cúpula del Hospicio Cabañas, los hombres en llamas dramatizan la condición extraordinaria de nuestra naturaleza: seres ígneos que al consumirnos nos realizamos, *freaks* flameantes.

Los hombres de fuego no aparecen sólo en literatura y pintura, están también en las versiones plebeyas del mito y el rito que son las exhibiciones grotescas. En el libro *Historias prodigiosas*, Boaistuau transmite una experiencia de Hierosme Cardán, médico, físico y matemático nacido en Pavia en 1501: "Cuando yo escribía... mi libro *De Subtilitate*, vi a un individuo en Milán que se lavaba las manos con plomo derretido". Y otro médico, Ambroise Paré, comunica una experiencia semejante en *Monstruos y prodigios*. Más tarde, en 1803, aparece en el *Journal de debâts* un testimonio del doctor Burard, de la Escuela de medicina de París, donde testifica que un joven toledano se lava la cara con aceite hirviendo; hace buches con ácidos: muriático, nítrico y sulfúrico; pasa pies y manos sobre hierros al rojo que también se pone sobre la lengua; y asegura que "había sido metido, en Toledo, en un horno cerrado y calentado hasta 70 grados; [y que] permaneció en él diez minutos, encontrándose bien y no queriendo salir". Medio siglo después, en 1861, en la Plaza del Paseo Nuevo, de la ciudad de México, una mujer repetía la experiencia del toledano: "La señorita Elisa se presentará llevando consigo un cuarto de carnero, y se introducirá en el horno que estará colocado en el centro de la plaza, ardiendo a satisfacción del público, y se mantendrá en él hasta que la carne quede perfectamente asada". Esto ocurrió en la calzada San Rafael, a unos 800 metros de donde, no tantos años antes, el Santo Oficio asaba en el fuego purificador a pecadores sin duda menos resistentes. Poco antes de que Elisa se horneara, en 1857, Soledad Aycardo presentaba en el Teatro del Relox: "Suertes de fuego por el hombre incombustible... [que] comenzará a introducirse en la boca una parte de lumbre, arrojando por la misma gran porción de fuego... Tomará un tizón [y] lo morderá.... Sacará del fuego una barra [de hierro] hecha ascua, la cual doblará con las manos y la enderezará con los pies desnudos... Sacará del fuego una porción de plomo derretido y... lo beberá... Tomará un activo ácido... Este acto terminará comiéndose el hombre incombustible, algunas brasas de fuego."

En el siglo pasado, y aun en éste, los dragones mendicantes, que ejercen en las esquinas de la ciudad de México, mantienen en alto la épica del fuego prometeico. Y el ígneo espectáculo deviene prosaico en la democrática galería de Ripley, donde figuran: Lorna Young, quien recibía la llama de un soplete de acetileno en la cara, y Theodore Kaufman, que lamía cautines. Pero el auténtico Prometeo jeffersoniano es H. H. Getty, el "hombre de la piel de asbesto" de Edmonton, Alberta, quien era capaz de sostener "un cerillo encendido cerca de su piel en diversas partes del cuerpo".

Secuestrar el fuego de los dioses, sobreponerse a los ardores del plomo derretido o resistir la flama de un cerillo, que más da, para ser *freak* basta un espíritu intrépido.

## Bibliografía


Asensio, José María, *Cristóbal Colón, su vida, sus viajes, sus descubrimientos*, Editorial del valle de México, México, 1971.

Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, España, 1995.

Bartra, Roger, *El salvaje artificial*, Ediciones ERA, México, 1997.

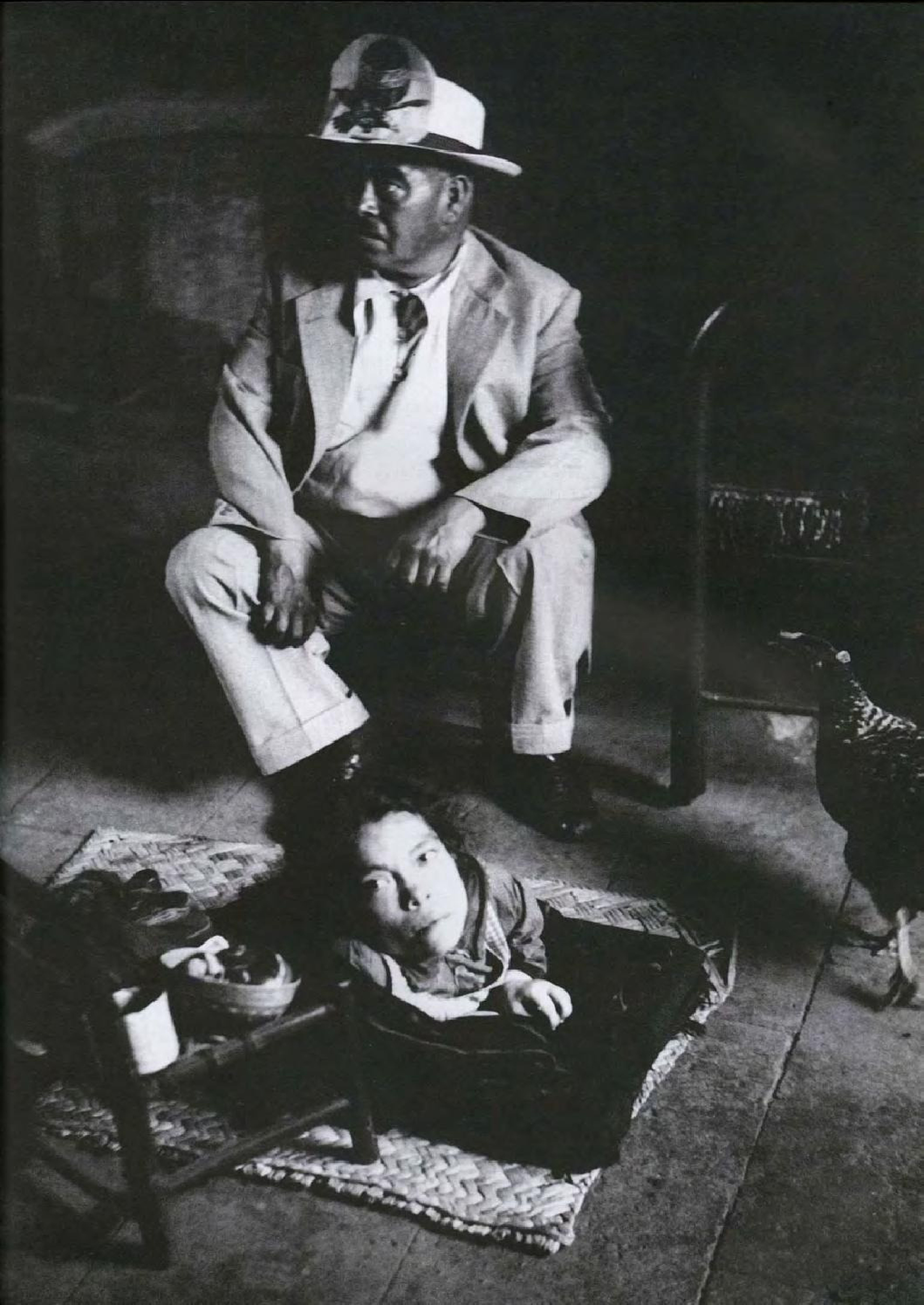
*El salvaje en el espejo*, Ediciones ERA, México, 1992.

Berdecio, Roberto y Stanley Appelbaum, *Posada's Popular Mexican Prints*, Dover Publications, EUA, 1972.

Campos, Rubén M., *El folklore literario de México*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1929.
Collis, Maurice, *Marco Polo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
Curtis, Desmond, Alice, *Barnum Presents: General Tom Thumb*, The Macmillan Company, EUA, 1954.
Darnton, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
Mandavila, Juan de, *Libro de las maravillas del mundo*, Visor, España, 1884.
María y Campos, Armando de, *Los payasos poetas del pueblo. El circo en México*, Ediciones Botas, México, 1939.
Dhondt, Jan, *La alta Edad Media*, Siglo XXI, México, 1971.
Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Fernández editores, México, s.f.
Esquilo, *Prometeo encadenado*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1921.
Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, México, 1967.
Fuentes, Gloria, *Circa Circus*, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, México, 1994.
García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, Editorial Patria, México, 1950.
Ginzburg, Carlo, *Historia nocturna, un desciframiento del aquelarre*, Muchnik Editores, España, 1991.
Homero, *La Ilíada*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1921.
Le Goff, Jacques, *La baja Edad Media*, Siglo XXI, México, 1971.
Lehnert, Ernst y Johanna, *Picture Book of Devils, Demons and Witchcrafts*, Dover Publications, EUA, 1971.
López de Gómara, Fernando, *Historia general de las Indias*, Ediciones Orbis, España, 1985.
Mancilla, Mario, *Memoria viva de ocho pueblos de Tlalpan*, Gobierno del Distrito Federal, 2004.
Manix, Daniel P., *Freaks: We Who Are Not Like Others*, Re/search Publications, 1990.
Mitchell, Michael, *Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age. The Photographs of Chas. Eisenmann*, ECW Press, Canadá, 2002.
Neubauer, Hendrik, *Curious Moments*, Könemann, 1999.
Paré, Ambroise, *Monstruos y prodigios*, Ediciones Siruela, España, 1987.
Romano, Ruggiero y Alberto Tenenti, *Los fundamentos del mundo moderno, Edad Media tardía, Reforma, Renacimiento*, Siglo XXI, México, 1971.
Sloan, Mark, Roger Manley y Michelle Van Parys, *Dear Mr. Ripley. A Compendium of Curioddities from the Believe It or Not! Archives*, Bulfinch Press, 1993.
Thomas, Hugh, *La conquista de México*, Editorial Patria, México, 1994.
Yehya, Naief, *Pornografía: Sexo mediatizado y pánico moral*, Plaza y Janés, México, 2004.

**Manuel Montes de Oca.** Excursión de *El Universal* al Tepozteco. Tepoztlán, Morelos, ca. 1938.

PÁGINAS 78-79: **Autor no identificado.** Testimonio de recuperación de Leopoldo Canales, 1904. Colección Óscar Estrada de la Rosa. Cortesía de la Fototeca del Centro de las Artes de Nuevo León.

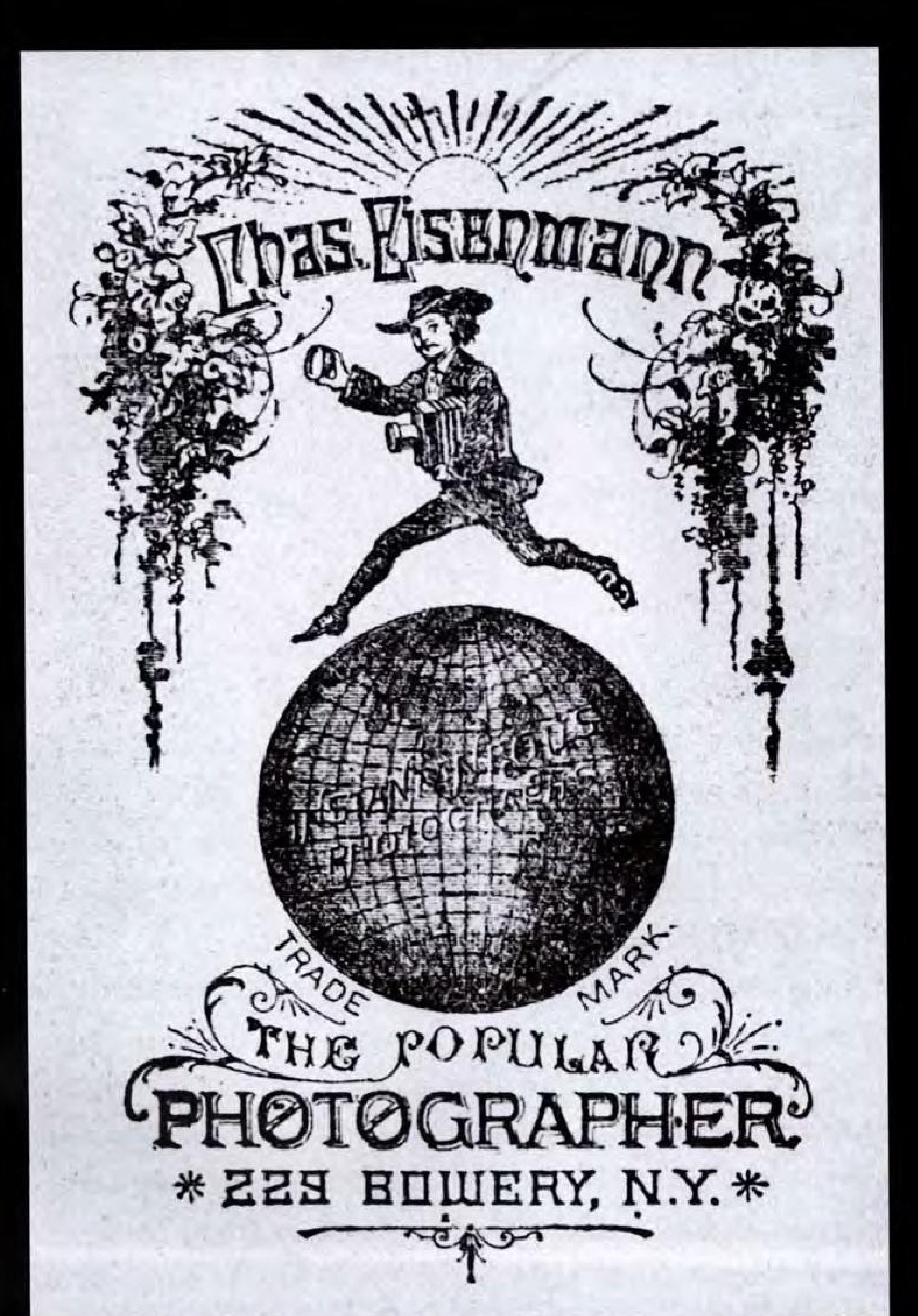




Tomada el 12 de Julio de 1903
Edad un año 1 meses 24
días peso 3 kilos



Tomada el 12 de Enero de 19
Edad un año 10 meses 23 d
peso 10 kilos 500 gramos


Chas. Eisenmann
TRADE MARK
THE POPULAR
PHOTOGRAPHER
* 229 BOWERY, N.Y. *

# CHARLES EISENMANN Y LOS MONSTRUOS VICTORIANOS

Lorena Gómez Mostajo

El puente de Brooklyn ya estaba terminado. La gente iba y venía por esa inmensa estructura colgante de acero y piedra que José Martí describió con furor a sus lectores del periódico *La América* en 1883. El peaje costaba un centavo, lo suficiente para que inmigrantes y nativos se fundieran en un tránsito frenético que convertía al puente de cinco vías en un mapa de países sin territorio. Por el piso de madera desfilaban "hebreos de perfil agudo y ojos ávidos, irlandeses joviales, alemanes carnosos y recios, escoceses sonrosados y fornidos, húngaros bellos, negros lujosos, rusos de ojos que queman, noruegos de pelo rojo, japoneses elegantes, enjutos e indiferentes chinos". Estos hombres dejaron atrás tierra y familia con la certeza de que encontrarían El Dorado, sólo tenían que navegar hasta Nueva York.

Charles Eisemann (después le agregaría una *n* por razones fono-comerciales) fue uno de los tantos aventureros alemanes que llegaron a la isla en 1868. A los dieciocho años firmó la carta de naturalización que le permitió conseguir un empleo rápidamente. Después de trabajar como impresor en la calle Mott –donde aprendió el oficio de fotógrafo y grabador–, eligió establecerse al igual que la mayoría de sus compatriotas en una calle bastante peculiar; algunos viajeros de la época la describieron como un reino aparte, como un territorio que nada tenía en común con la ciudad que lo había delineado, y mucho menos con el país al que pertenecía.

**The Bowery Street. Die Bowery Straße. La calle Bowery** Desde el siglo XVIII una de las atracciones para los alcoholizados parroquianos de las tabernas –y también para la gente de los pequeños pueblos y ciudades– consistió en admirar a seres deformes, salvajes y prodigios de la naturaleza, que, por unos cuantos pesos, un ambulante presentaba en una pequeña tienda atrás del local o en la plaza principal. Estos espectáculos semiclandestinos dejaron de serlo con la aparición de empresarios como P.T. Barnum, quien los llevó del anonimato a la sofisticada Bowery Street y después a la iluminada pista de circo.

Los dueños o "agentes artísticos" de los *freaks* eligieron esta calle para formar la extravagante legión de los *dime museums*[1] (alrededor de 1880), trasuntos en menor escala del American Museum de Barnum. Era común que afuera de los *dime museums* hubiera un "profesor" (o merolico en la versión nacional) que explicaba el origen de un pedazo de mandíbula del espeluznante hombre-rata, guardado en un frasco lleno de formol (*pickled punks*). La arqueología teratológica, que durante un tiempo tuvo un lugar importante en los museos, fue un elemento indispensable en los espectáculos callejeros. Las litografías de enfermedades de todo tipo también causaban furor. Un reporte de la época señalaba que de más de cien atracciones ofrecidas en esa calle, sólo 14 eran respetables.[2]

Reverso de una tarjeta de visita en que aparece el emblema del fotógrafo Charles Eisenmann, 1884. Tomado del libro *Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age. The Photographs of Chas. Eisenmann.* Compilación y edición de Michael Mitchell, ECW PRESS, Toronto, 2002.

Conforme la gente pasaba más tiempo en la calle Bowery, sus pupilas eran dilatadas por una bandada de fenómenos humanos, pseudocientíficos y mujeres voluptuosas. Era una calle para los ojos; el negocio consistía en convencer a los escépticos y maravillar a los ingenuos con pruebas vivientes, visibles, palpables. Cada cosa anunciada tenía su inmediata constatación, previo pago de cinco centavos: ¡Vea a la atrevida encantadora de serpientes! ¡Sus ojos no lo creerán, pase a deleitarse con los prestidigitadores japoneses! ¡Conozca a Tomasso, la pelota humana, cuyas habilidades sólo pueden ser comparadas a las de los faquires de oriente! ¡Pase! ¡Pase espectador y vea cómo Tomasso se atraviesa el brazo desnudo con una aguja! ¡Admire a los siameses chinos, Chang y Eng y a sus 22 hijos! ¡¡Maravíllese con el hombre mastodonte, el hombre más grande de todos los tiempos! ¡¡¡Compárelo con el hombre esqueleto, el ser más delgado del mundo que a primera vista parece una placa de rayos X!!! ¡Sorpréndase con la mujer más gorda, con los hermanos aztecas, con el albino, con el hombre perro, con los enanos, hermafroditas y mujeres barbudas!!! ¡Converse con el hombre-busto! ¡Siéntase atraído por la mujer magnética, la hermosa señorita Zolino! ¡¡¡Admírela caminar sobre clavos tan afilados como navajas!!! ¡¡Observe al fenomenal Charles Tripp, el hombre sin brazos!! ¡¡Conozca al "fenómeno africano" que puede tragar cualquier objeto!!

**Nuevos Narcisos** Un poco después de que el siglo XIX llegara a la mitad, los parisinos corrían de un estudio fotográfico a otro, con sus mejores vestidos, para conseguir el retrato inolvidable, la pose elegante, la perfecta simulación. La euforia apenas comenzaba. En 1855 Disdéri[3] patentó una fórmula que consistía en pegar sobre un cartón, un positivo en papel, resultado de un negativo de vidrio. Así nació la *carte-de-visite*. Los costos se redujeron y cualquier persona, por unos cuantos centavos, podía tener su propio retrato. Charles Baudelaire, en la crítica al Salón de 1859, se refirió a estos obsesos de la imagen propia, como los nuevos Narcisos. No dudó en decir que con la fotografía, "el amor por lo obsceno, como el ego, crecía vigorosamente en el corazón del hombre".[4]

La *carte-de-visite*[5] logró nivelar rápidamente los valores de la sociedad haciendo que un sector se pareciera a otro (siempre de abajo hacia arriba). Los estudios fotográficos llegaron en el momento justo para retratar el deseo de uniformidad de la sociedad industrial.[6] El supuesto poder democratizador de la fotografía sirvió también para entronar a individuos, a personalidades de la farándula y la política. A través del retrato de estudio, la publicidad encontraría el mejor camino para fabricar iconos a nivel masivo.[7]

Debido a la disminución de popularidad de la *carte-de-visite* (aproximadamente después de 1861), los fotógrafos de estudio idearon un nuevo formato: la *cabinet card*, que era una versión más alargada de la *carte* francesa. La incipiente industria fotográfica se benefició con este cambio, pues los fabricantes tuvieron que construir y vender lentes y cámaras más grandes. En el momento en que Eisenmann abrió su estudio en el número 229 de la calle Bowery, la *carte-de-visite* le había cedido casi todo el terreno a la *cabinet card*. Esta última obligaba a los fotógrafos a mostrar más escenografía, lo que redundó en elaborados *sets* que hacían eco de la preferencia de la época por el refinamiento oriental –las columnas griegas cedieron su lugar– y la elegancia de los nuevos interiores burgueses. Había también cierta nostalgia por el campo, aparecieron así pequeñas fantasías escenográficas sobre parajes silvestres, caminos de dócil hierba

y flores exóticas pero jamás carnívoras. Los estudios fotográficos de la calle Bowery, emparentados con el teatro (no sólo compartían la calle sino también los mismos trucos y principios), se volvieron el lugar donde artistas de medio pelo y *freaks* podían jugar con su identidad, disfrazarse y pretender, mediante ciertas convenciones, formar parte de un grupo más privilegiado.

Pierre Bourdieu, el sociólogo francés, escribió que había "pocas actividades tan estereotipadas y menos abandonadas a la anarquía de las intenciones individuales como la fotografía".[8] Se refería a la práctica social del retrato fotográfico en la mitad del siglo XX, pero esta noción puede extenderse hacia el pasado, hasta mediados del siglo XIX.

Precisamente en ese siglo, los estudios fueron conocidos como el nuevo "templo de la fotografía". La idea de templo sugiere un ritual, una ceremonia y por lo tanto ciertos estereotipos. La posibilidad de transformarse en miembros de una capa social más alta y de representarse al gusto de los otros era tan atractiva para la gente que los fotógrafos se multiplicaron a lo largo del siglo a una velocidad increíble. Bourdieu, en el mismo ensayo, señaló una idea –por cierto, *muy francesa*– que se ha retomado con frecuencia: todas esas condiciones y estereotipos en el retrato no hacen más que apuntar que la representación de la sociedad no es otra cosa más que la representación de la sociedad en representación.[9] El retrato, al despojarlo del tácito acuerdo de veracidad (o de ilusión) que se establece entre fotógrafo, fotografiado y espectador, se convierte en la prueba de lo falso, del simulacro. Lo que se ve es en realidad el registro de la puesta en escena.

**Teatro fotográfico** Cuando Charles Eisenmann, "el fotógrafo popular", abrió las puertas de su local en 1879, todo el agitado mundo de la calle Bowery entró a empujones. Este tropel, desapegado de las buenas costumbres burguesas y expulsado del reino de la normalidad física y social, estaba conformado por *freaks*, pululantes y bulliciosos artistas de circo y teatro, artistas callejeros, inmigrantes, cantantes, vendedores, actores, empresarios –casi todos los que estuvieron bajo el dominio de P.T. Barnum, incluido él, pasaron por el estudio.

Los fenómenos, con sus trajes de domingo, se instalaban en el *set* como si fueran importantes personajes de la sociedad burguesa. Monstruo y fotógrafo, después de elaborar un pequeño guión, repartían tareas. El fotógrafo fungía como el director y el *freak*, como protagonista. La obra a representar tenía que seguir ciertas reglas de la respetabilidad victoriana y estereotipos que otros fotógrafos, como Napoleón Sarony, J.M. Mora y William Kurtz (este último es el autor del llamado efecto Rembrandt), se habían encargado de poner de moda. El tipo de iluminación, así como los objetos que se usaban en las escenografías tenían un significado que las personas de la época reconocían claramente. El objetivo era decir mucho sobre el personaje con sólo unos cuantos elementos del amueblado. En el caso de las señoritas hubo dos objetos importantes: el abanico y los libros de moral. Toda mujer de sociedad solía aparecer con un abanico: hasta Sophia Schultz (véase la portada de esta revista) lo usó. Los libros que leían las mujeres eran edificantes o de versos ligeros. En cambio, para los caballeros, era imprescindible uno de los símbolos de la cultura occidental: el reloj. En algunas ocasiones llevaban en las manos algún libro religioso o una escopeta.

En las escenografías de Eisenmann se percibe una tensión entre el mundo civilizado y el mundo salvaje; entre el mundo burgués y la ensoñación y opulencia orientales; entre los negros y los blancos. La gente de color aparecía casi siempre en exteriores, semidesnudos, retratados como salvajes. En cambio algunos *salvajes* (como Jo Jo o Waino & Plutano) tenían una fotografía en versión civilizada. Jo Jo, cuya historia fabricada contaba que había sido capturado en estado salvaje, se hizo fotografiar con un traje de domingo y una escopeta en la mano, como buen burgués. En uno de los retratos que Eisenmann les tomó, Máximo y Bartola aparecen con un traje supuestamente azteca, y en otra fotografía, los dos están vestidos con elegantes atuendos. Había que ser un salvaje, pero civilizado.

**Última mirada** Los *freaks* de Eisenmann no sólo se mostraron como victorianos distinguidos sino que también hicieron de esa representación una suerte de inventario (a veces podría parecer una parodia involuntaria) de las convenciones de la época. Aunque se intente creer que esos retratos corresponden a personas de la alta sociedad, hay algo que impide sostener la ilusión (algo que está presente en la foto): la deformidad. Esos artistas vivían desplazados, marginados, a causa de sus malformaciones (con excepciones claro está, no hay que olvidar a Tom Thumb), difícilmente se trataba de gente adinerada o con algún abolengo, y menos si trabajaban en el circo, por lo que resulta más fácil darse cuenta del engaño, de los trucos. Las fotografías de Eisenmann, vistas con nuestros ojos, revelan con una fuerza inusual el último momento en que los *freaks* fueron buscados por la mirada de la sociedad de una manera distinta a la actual; se trataba de una mirada que no los repudiaba, ni los acechaba sólo con curiosidad morbosa. Se sabe que muchas de las fotografías se imprimieron como postales que algún interesado compraba para después enviarla a algún pariente al otro lado del mundo. La mujer barbuda en bicicleta llegó, con la ayuda de algunos timbres postales, a varios lugares del planeta.

En estos días mirar a un hombre-perro está muy cerca del amarillismo, por eso resultan extrañas estas fotografías en las que esa intención de escandalizar está ausente; la situación se enrarece todavía más cuando se ve a un hombre-perro vestido de burgués cazador. Para la gente de la época, que compartía esos estereotipos, la ilusión sí se completaba. Los *freaks* pasaban la prueba de la respetabilidad, y una vez que los códigos embonaban entre los dos bandos, la gente miraba lo que hacía del *freak* un producto del espectáculo circense (y finalmente de lo que vivían): su anormalidad.

Del siglo XIX y un tramo del XX resulta sorprendente esa relación con lo grotesco, con lo anormal. Si bien se puede hablar de morbo, es poco probable que éste fuera el motor para que lugares como la calle Bowery existieran. Había algo más. Los espectadores decimonónicos, testigos de la revolución industrial y del crecimiento urbano, se divertían con uno de los últimos vestigios de una época mucho más lejana que la Edad Media: el monstruo. Éste, como lo señaló Foucault, combina lo imposible y lo prohibido, lo humano y lo animal. Es una mezcla de vida y muerte.[10] El monstruo es una alteración, una anomalía.

La anomalía era traducida en maravilla, en algo exótico. La gente de la ciudad asistía a estos espectáculos que mezclaban ciencia y gusto popular porque sentían que

de alguna manera se instruían. Este gusto por los *freaks* combinó elementos de las ciencias naturales, tocó importantes puntos raciales y volvió el mundo más cercano a los ojos de la gente, pues otra vertiente era la importación de tribus lejanísimas para exhibirlas como rarezas.

Nuestra relación con el monstruo ha cambiado. La máquina ganó terreno y ahora nuestras visiones apocalípticas tienen que ver más con robots y computadoras que con animales gigantes fuera de control y hombres salvajes con cuerpos grotescos.

Con el tiempo, los retratos de *freaks* dejaron de tener tantos elementos para sólo concentrarse en la deformidad. Terminó así una manera de mirar, y por lo tanto una forma de espectáculo. En las fotografías de Eisenmann quedó retratada la melancolía del XIX por el mundo natural, salvaje y también una forma de comprender el cuerpo y lo anormal radicalmente opuesta a la nuestra.

Charles Eisenmann cerró su estudio en 1893. Frank Wendt, su ayudante, se hizo cargo del negocio. Del alemán se sabe que por unos años tuvo una tienda de artículos fotográficos y después desapareció.

## Notas

1 En Estados Unidos se llama *dime* a la moneda de diez centavos.

2 *Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age. The Photographs of Chas. Eisenmann*. Compilación y edición de Michael Mitchell, ECW Press, Toronto, 2002.

3 El estudio de Disdéri estaba en el número 8 del Boulevard des Italiens, en el mismo edificio del teatro Robert Houdin, del que Méliès era director. También ahí se presentaron las primeras películas del autor de *Viaje a la Luna*.

4 Charles Baudelaire, "The Modern Public and Photography" en *Classic Essays on Photography*. Ed. de Alan Trachtenberg. New Haven, Leete's Island Books, 1980, p. 87.

5 Según Mitchell, el historiador Helmut Gersheim estimó que al año se vendían cuatrocientos millones.

6 Jean Sagne, "All kinds of portraits" en *A New History of Photography*. Ed. de Michel Frizot. Milán, Köneman, 1998.

7 *Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age. The Photographs of Chas. Eisenmann*.

8 Se refiere a esto en el estudio que realizó para Kodak-Pathé junto con estudiantes de la Sorbona, y que se publicó bajo el título de *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

9 *Ibid.*, pág. 147.

10 Michel Foucault, *Los anormales*. México, FCE, 2001.

# La maravilla sin brazos

Charles Tripp podía hacer todo con los pies, excepto ponerse el abrigo. Grabador inusual, *cabinetmaker y calígrafo* -con el dedo gordo izquierdo sostenía la pluma fuente-, Tripp nació en Woodstock, Ontario, en julio de 1855. A los diecisiete años viajó con sus padres hasta Nueva York para entrevistarse con el rey del espectáculo, P.T. Barnum, y mostrarle sus fantásticas habilidades. Cuentan que inmediatamente lo contrató para que fuera la atracción principal del circo de la calle 42.

Tripp, también fotógrafo (en esta faceta conocido como The Armless Photographer -El fotógrafo sin brazos-), trabajó durante varios años en el Barnum & Bailey y en otros circos como el Ringling Brothers. Llevaba una vida ,muy agitada: viajes constantes presentaciones en ferias de pueblos pequeños y ciudades europeas; pero entonces conoció el amor y se casó. Alejado del vaivén de las carpas de Barnum, explotó sus habilidades en los carnavales de Estados Unidos, siempre en compañía de su esposa.

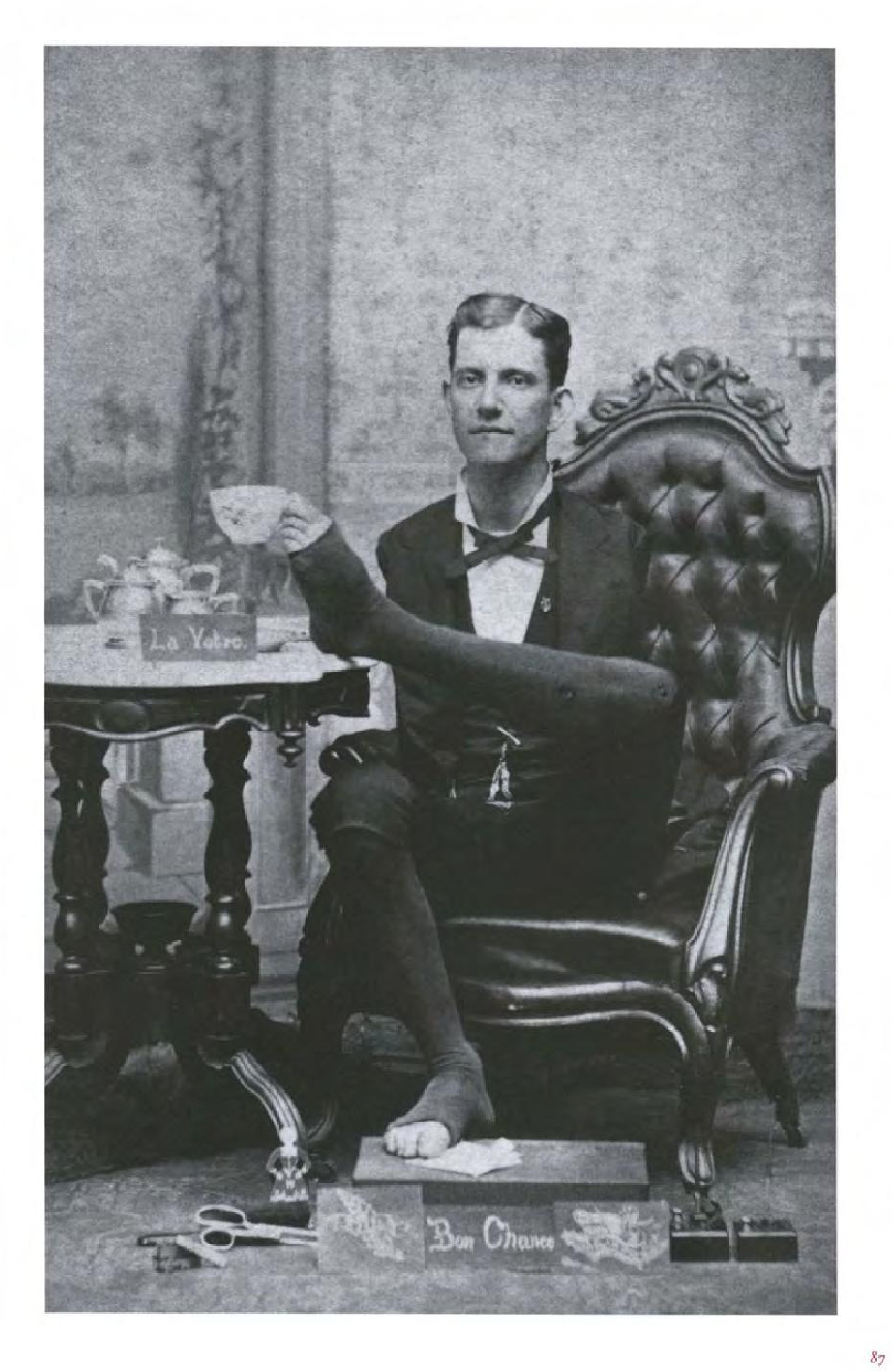
La Maravilla sin brazos (The Armless Wonder) se retrató varias veces en el estudio de Eisenmann y siempre eligió la misma escenografía. Escogía un elegante sillón y una mesa para colocar los objetos utilizados en su espectáculo: tijeras, pluma fuente, tintero, herramientas de carpintería, navaja para rasurarse y pinceles. Manía o recordatorio de su larga fama, solía escribir en una tarjeta la fecha de la fotografía.

Hombre alegra, tuvo junto con Eli Bowen, el Acróbata sin piernas (The Legless Acrobat), un acto de bicicleta para dos. Charles Tripp pedaleaba y Bowen se encargaba de dirigir el manubrio.

El 26 de enero de 1939 murió de neumonía.

La información sobre estos personajes fue tomada del libro *Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age. The Photographs of Chas Eisenmann*, ECW Press, Canadá, 2002.

**PÁGINAS 87-103: Charles Eisenmann. The Collection of Work, Special Collections Research Center, Syracuse University Library.**


La Votre.
Bon Chance

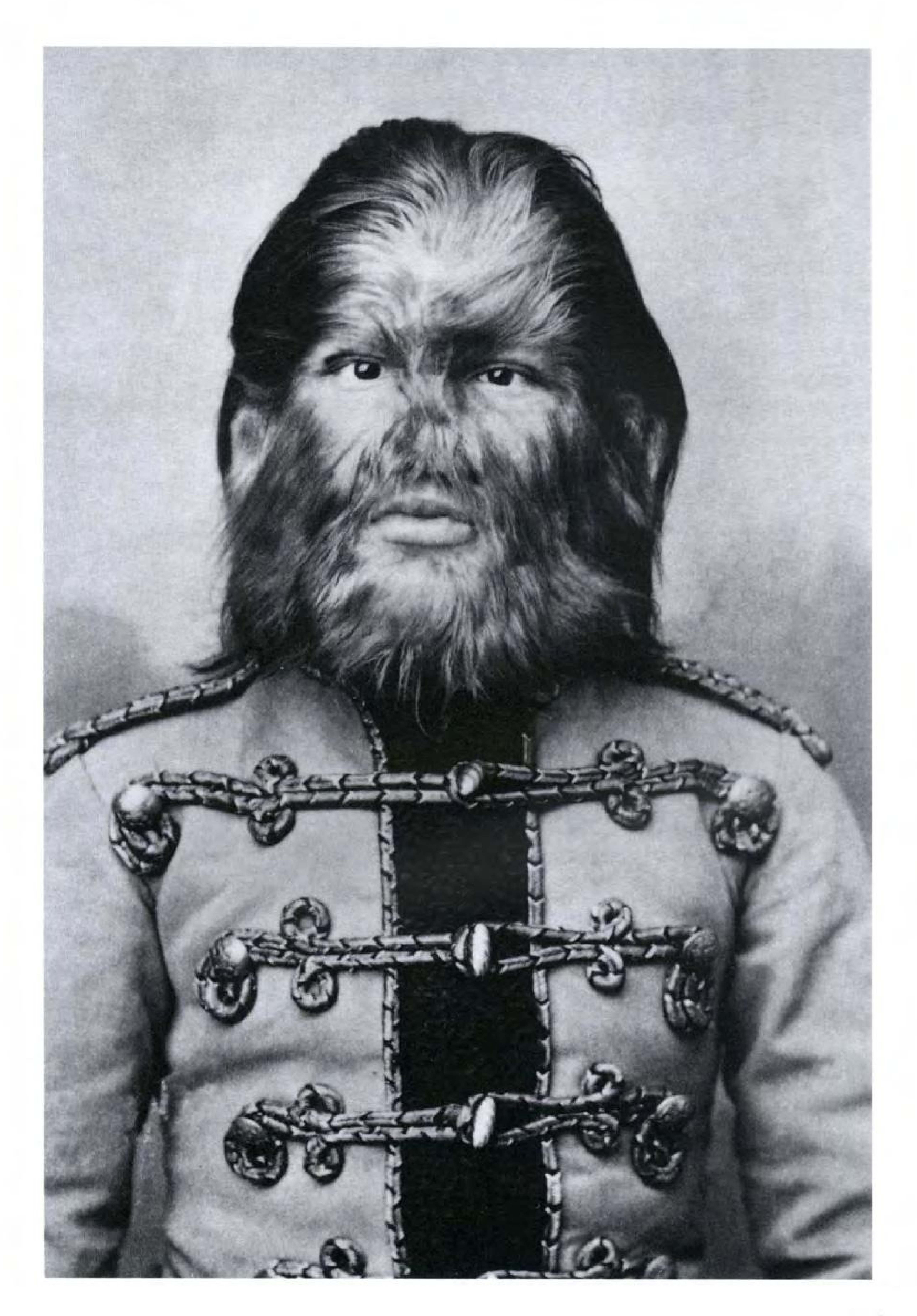
# El niño ruso
ca. 1884

Adrien Jeftichew, campesino de origen ruso, se ganaba la vida en las ferias europeas como el hombre perro. A los 50 años tuvo un hijo: Theodor Jeftichew. El infante no sólo heredó la misma enfermedad que su padre, *Hypertrichosis Lanuginosa*, sino también el mismo destino.

En 1884, Barnum conoció al joven de 16 años y se lo llevó a Estados Unidos: el éxito de Theodor, rebautizado Jo Jo después de su viaje transatlántico, fue avasallador. Entre los empresarios norteamericanos era conocido como *the money winning mascot* (la mascota más redituable) y entre el público como *The Russian Dog Face Boy* (El niño ruso con cara de perro) o el *sky terrier* humano. Cuando se presentó en la calle Bowery, no cabía ni un espectador más en las 23 funciones que daba por día. La presentación terminaba cuando Jo Jo, envuelto del cuello a los pies con una sábana, ladraba como perro hasta que era liberado.

Una de las tantas historias de la vida de Jo Jo, fabricadas por Barnum, iba más o menos así: un día. él y su padre fueron capturados por unos cazadores mientras jugaban y recolectaban bayas en los bosques centrales de Rusia. El padre, muy salvaje para ser domesticado, fue abandonado en el mismo lugar pero el pequeño cedió a los tratos humanos y fue trasladado a Estados Unidos. La historia del niño salvaje domesticado servia de nuevo para atraer multitudes.

El traje que Jo Jo usa en el retrato de Eisenmann es una suerte de abrigo de los antiguos soldados rusos. Hay otra foto en la que aparece vestido con un traje de terciopelo y una escopeta en la mano. Theodor, en la fabulación de Barnum, y después en la de Eisenmann, se convirtió en un civilizado salvaje que por placer va de caza los domingos.



# La encantadora de serpientes

Al principio no hubo Medusas o Evas del circo, pero a partir de 1870, los dueños de espectáculos circenses y callejeros descubrieron que era mucho más atractivo el cuerpo de una mujer cubierto por serpientes que el de un hombre. Diez años después, las encantadoras de serpientes reemplazarían totalmente a sus contrincantes, y el caballero de la época podía ir a deleitarse con esta bíblica costumbre a casi cualquier feria.

Amy Arlington fue retratada varias veces por Eisenmann y al parecer, en alguna ocasión, sus serpientes reptaron por todo el estudio causando gran temor al fotógrafo, quien inmediatamente consiguió una jaula para las próximas sesiones. Jane Devere, otra encantadora retratada por Eisenmann, no sólo tenía el poder de controlar al reptil sino que maravillaba a sus espectadores con su prominente barba.



# El niño rana
## 1884

George W. Barnum cambió su nombre por uno más comercial; el sonido que "Avery Childs" le evocaba, se parecía mucho al de los aplausos, y por lo tanto, al del dinero. Oriundo de Litchfield, Connecticut, Childs trabajó como "El niño rana" en ferias, circos y espectáculos callejeros. Podía doblar sus articulaciones más de lo normal debido a una enfermedad, el síndrome de Ehlers-Danlos; su piel, por lo tanto, era en extremo elástica.

Cuando Eisenmann hizo este retrato, quizás el más opuesto a las convencioines, poses y fondos victorianos tan queridos por el fotógrafo, Avery -de 23 años- tenía un espectáculo en el Museo Morris de Coney Island. La imagen sirvió como recuerdo y propaganda del personaje de Childs. Esta fotografía de formato horizontal, poco usado por Eisenmann, cuenta una pequeña historia; el fondo sugiere que desde el lejano riachuelo, cubierto de niebla, "el Niño rana", después de pasar por la reja que se ve al fondo, salta hacia un montículo y es sorprendido por la cámara.

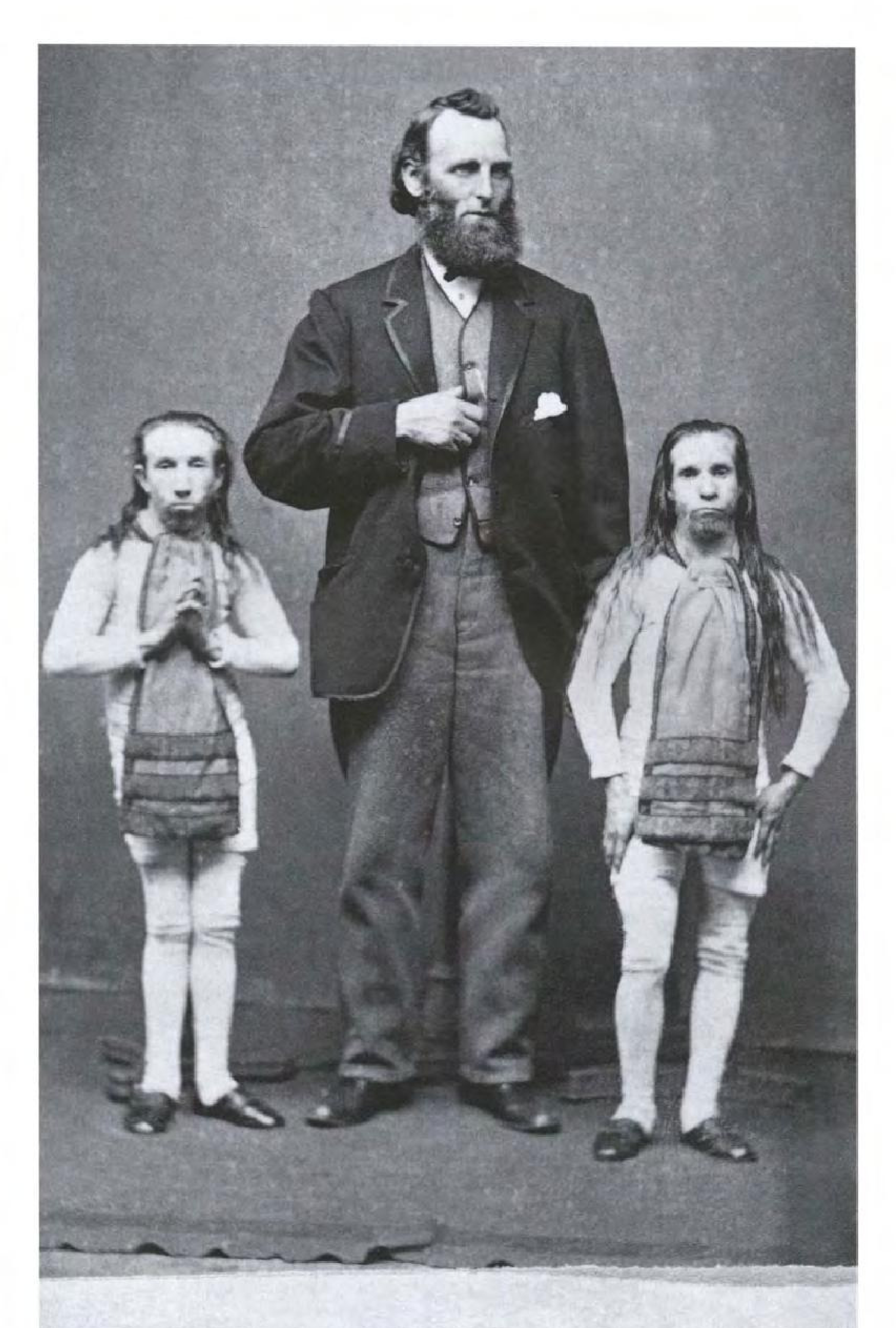


# Los hombres salvajes de Borneo
## ca. 1880

Waino & Plutano, "Los hombres salvajes de Borneo", dejaron más de la mitad de sus días en el circo. No eran de Borneo ni salvajes pero sí hermanos; el mayor nació en 1825, en Estados Unidos, y el menor, en Inglaterra en 1827, y los dos padecían retraso mental. Sus verdaderos nombres: Hiram y Barney Davis. Su principal cualidad, y lo que les dio fama y fortuna, fue la extraordinaria fuerza de su cuerpo. Su espectáculo consistía en levantar con los dos brazos a una persona del público además de objetos muy pesados.

La trama ficticia de sus vidas, elaborada por Barnum, iba más o menos así: "Hace mucho tiempo atrás, la tripulación de uno de tantos barcos que surcan el mar se quedó sin agua. El capitán tuvo que guiar el barco hacia la tierra para que los hombres buscaran el precioso líquido. Fue entonces cuando algunos hombres presenciaron la pelea de un tigre con un enano salvaje, éste era tan poderoso que terminó por vencer al animal; muy cerca de ahí encontraron también a otro enano salvaje que hablaba un dialecto extraño".

Todos los retratos que Waino y Plutano se hicieron en el estudio de Eisenmann repiten la misma fórmula: al centro Hannaford Warner, su protector, y uno de ellos con las manos en forma de rezo. Trabajaron hasta los 70 años, Hiram murió a los 80 y Barney a los 85 años. Están enterrados en Ohio y su epitafio dice: "Pequeños hombres".



WAINO AND PLUTANOR.
Aged about 50 years. Weigh 45 pounds each.

# El esqueleto viviente

Los esqueletos vivientes eran el pan de cada día de los *dime museums*. Estas famélicas personas habían llegado a tal estado debido a alguna enfermedad degenerativa; la más común. tuberculosis.

Isaac Sprague y J.D. Avery, como muchos otros esqueletos vivientes, decidieron que la mejor manera de aprovechar sus exangües fuerzas era sosteniendo el peso ligerísimo de las miradas.

Probablemente el personaje de la fotografía sea Isaac Sprague, un hombre que decidió embarcarse en el negocio del espectáculo cuando se dio cuenta que no podía hacer otro trabajo. Eisenmann también retrató a otros esqueletos vivientes como el mismo J.D.Avery y una mujer, hasta ahora no identificada, que podía ejecutar varios instrumentos.

Para hacer el espectáculo más atractivo, los empresarios solían anunciar el matrimonio entre un famélico y una obesa, pero sólo hubo un caso conocido, de todos los que se presentaron en el siglo XIX, de una verdadera unión de un esqueleto viviente y una mujer gorda.


Nebraska Skeleton
1042 Main St., Kansas City, Mo.

# Myrtle Corbin
## ca. 1884

La perturbadora mirada de Myrtle no cambió con los años. Texana de nacimiento, Myrtle Corbin, se retrató en el estudio de Eisenmann por lo menos dos veces: la primera, de adolescente, y la segunda, cuando ya estaba casada.

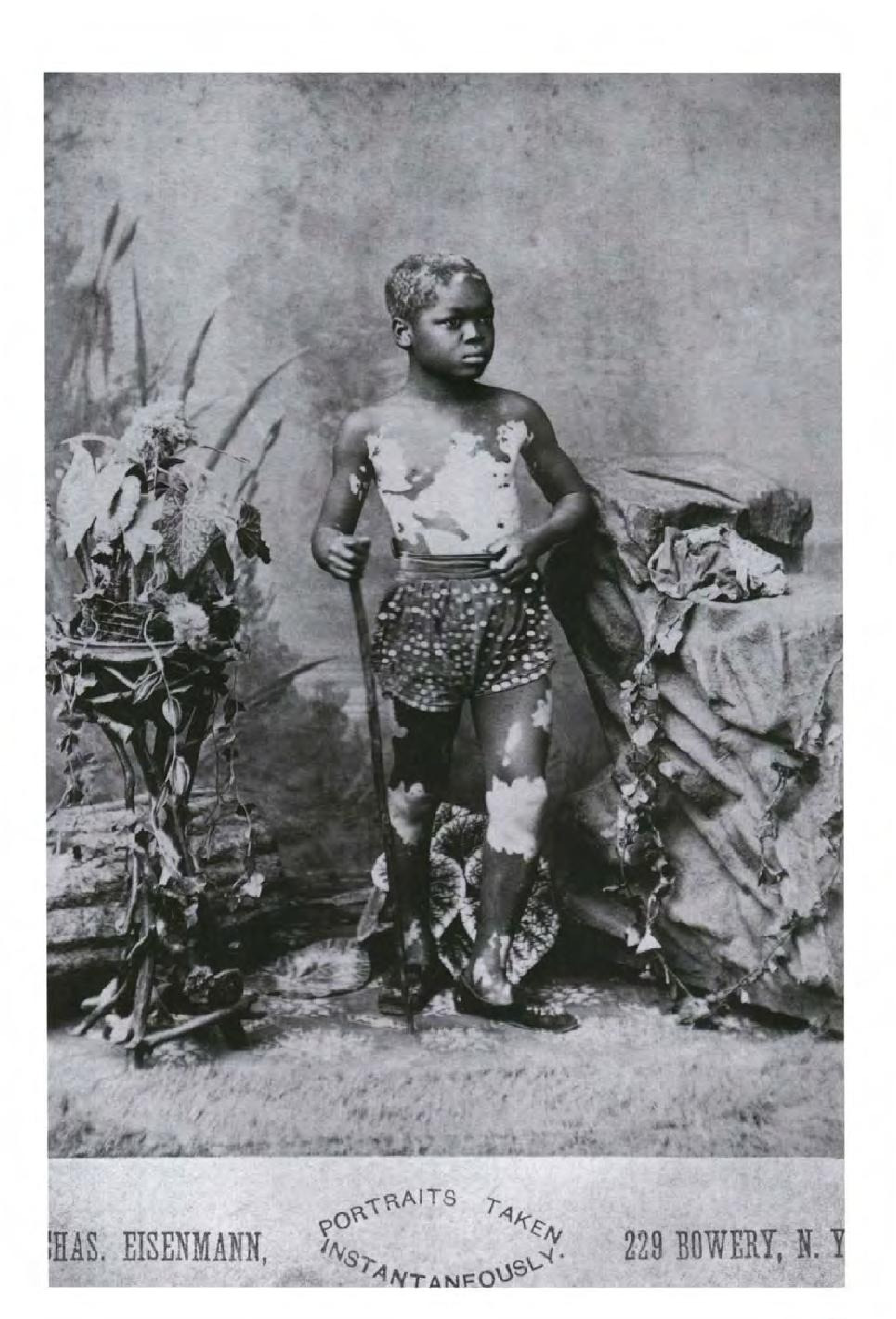
Myrtle compartía escena con otros *freaks* de su misma especie: Francisco Lentini, "El trípode humano", que tenía tres piernas; Laloo, "El hindú" de cuyo torso salía un pequeño cuerpo. Esta anormalidad física es originada por un mal desarrollo embrionario. Uno de los cuerpos, además de no poder separarse del otro. presenta un desarrollo incompleto, permaneciendo como una suerte de parásito alojado en el otro cuerpo, que lo alimenta.

Algunas bocas maliciosas anunciaban que Laloo tenía un cuerpo parásito femenino, dato interesadamente falso, pues los siameses son siempre del mismo sexo. En el caso de Myrtle, la gente afirmaba que sus extremidades inferiores eran funcionales, así como el cuerpo de su gemela.



# El niño pinto
ca. 1885

Niños negros con piel moteada: ellos también formaban parte de los espectáculos del siglo XIX. También eran conocidos como "los chicos leopardo o, en un tono más despectivo, "negros volviéndose blancos". Estos infantes, que en su mayoría eran caribeños, padecían una falta de pigmentación en ciertas zonas del cuerpo; la forma más común era una mancha clanca en la frente acompañada de un pedazo de cabello blanco.


HAS. EISENMANN,
PORTRAITS TAKEN INSTANTANEOUSLY.
229 BOWERY, N. Y

# Los aztecas del México antiguo
## ca. 1883

América fue causa de las más extrañas fantasías de los habitantes del viejo continente, y también de muchos estadounidenses. En el siglo XIX hubo numerosos viajes de exploración por el sur de México. John Lloyd Stephens, un expedicionario norteamericano, publicó *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan* (1841) e *Incidents of Travel in Yucatan* (1843), libros que despertaron en las mentes decimonónicas curiosidad por las civilizaciones antiguas o remotas.

Los gemelos Máximo y Bartola aparecieron en el momento preciso. Su espectáculo dejaba mucho dinero, y la gente no se cansaba de enriquecer su leyenda, completamente alejada de la verdad histórica y geográfica. Nacidos en Decora, San Salvador, su madre los vendió a un español y éste, a su vez, a un norteamericano que los llevaría a Inglaterra en 1853. En Londres fueron anunciados como los sobrevivientes de Iximaya, misteriosa ciudad de la selva centroamericana y "uno de los últimos asentamientos aztecas". Después partieron a Estados Unidos, donde se sumaron a las maravillas del Museo Americano, ahi fueron exhibidos como los restos vivientes de una civilización exótica. Más tarde se fueron de gira con el circo Barnum & Bailey.

Máximo y Bartola eran microcefálicos pero se creía que representaban un eslabón en la evolución humana. También se les relacionaba con los mayas porque éstos, según se leía en algunos libros, tenían la costumbre de modificar la forma de sus cabezas. Eran asimismo presas fáciles de la visión frenológica que se desarrolló en esa época. Cesare Lombroso publicó en 1876 un panfleto en donde vinculaba ciertos tipos criminológicos con malformaciones físicas. La forma del cerebro de Máximo y Bartola coincidía plenamente con un tipo criminal.

Mientras estaban de gira en Inglaterra (1867), Máximo y Bartola contrajeron nupcias, aunque su matrimonio nunca llegó a consumarse. El incipiente desarrollo sexual de Máximo le impidió tener descendencia.










Alfredo Codona en el trapecio, ca. 1930. "Algunos historiadores afirmaron que Alfredo Codona fue el primero en ejecutar el triple salto mortal en el trapecio. Esto no fue del todo así, pero Codona sin duda tenía una gracia indiscutible y sin igual. Como muchos artistas del trapecio, tuvo un final trágico, aunque no mientras trabajaba. Él y su segunda esposa, Vera Bruce, estaban en la oficina de su abogado arreglando los términos de su divorcio cuando Codona le pidió a éste que abandonara la habitación unos momentos. Se oyeron disparos. Codona había matado a su esposa para después acabar con su propia vida".

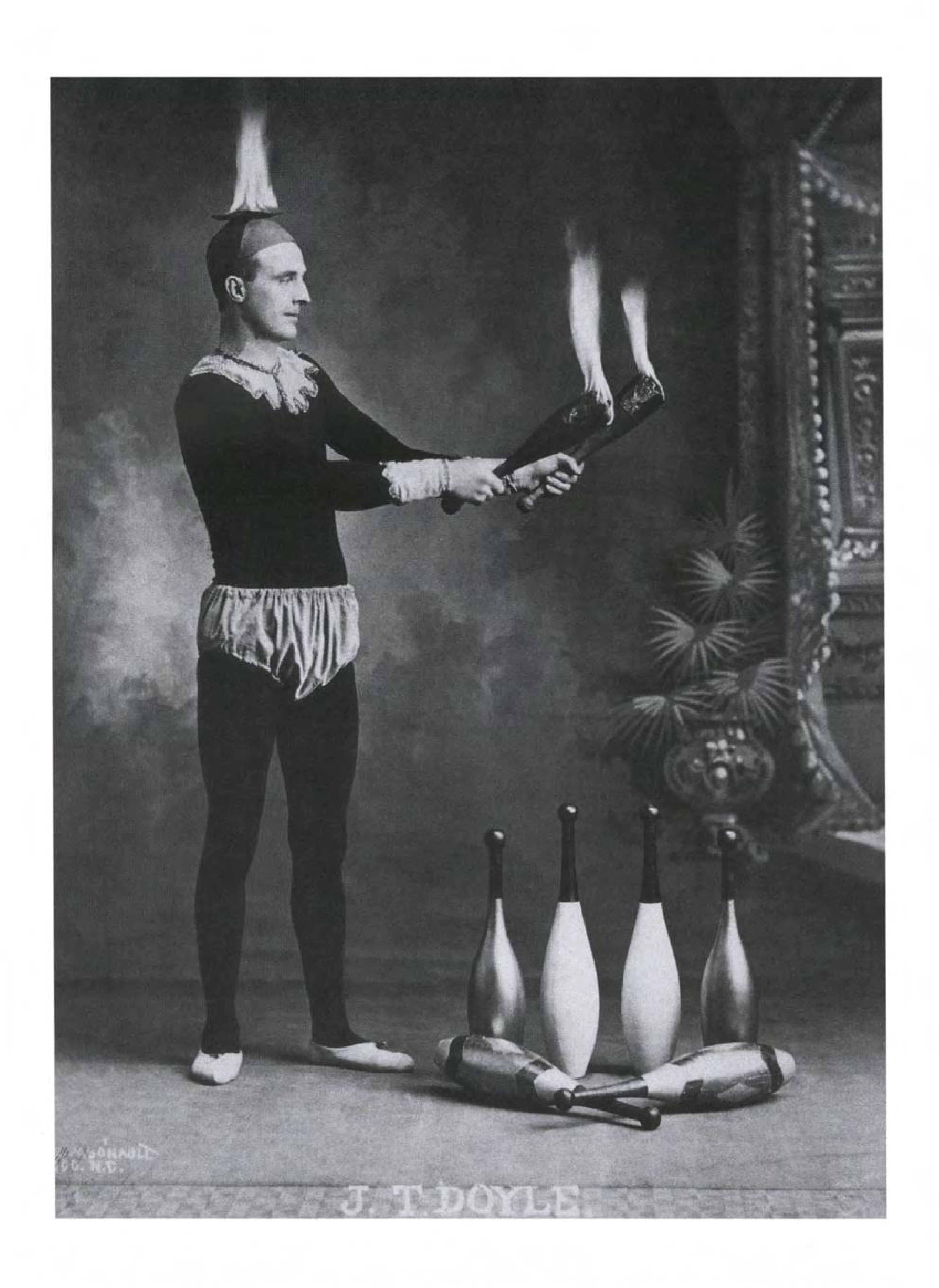
Cortesía Circus World Museum, Baraboo, Wisconsin. Imagen y pie tomados del libro *Hoaxes, Humbugs and Spectacles* de Mark Sloan.

**MARK SLOAN ES FOTÓGRAFO, EDITOR Y CURADOR.** Ha dado clases y conferencias sobre fotografía en la Duke University, en el San Francisco Art Institute y en la University of California de Berkeley. Actualmente dirige la galería Halsey del College of Charleston de Carolina del Sur. En 1985, junto con Michelle Van Parys y Roger Manley, fundó *The Meta Museum*, una suerte de museo que no tiene sede, ni colección permanente. Esta estructura ha permitido que Sloan y su equipo puedan llevar a cabo investigaciones en distintos archivos y colecciones a nivel internacional. Además de las publicaciones, el *Meta Museum* también se encarga de promover exposiciones. En palabras de Manley, este original museo "es al mundo del arte lo que la metafísica es al mundo físico". Los tres fundadores están interesados en ampliar las definiciones de lo que podría ser arte, o de lo que la gente considera como arte.

Los libros editados junto con Van Parys y Roger Manley son: *Hoaxes, Hambugs, and Spectacles: Astonishing Photographs of Smelt Wrestlers, Human Projectiles, Giant Hailstones, Contortionists, Elephant Impersonators, and Much, Much, More!* (1990); *Dear Mr. Ripley: A Compendium of Curioddities from the Believe It or Not Archives* (1993); *Photoglyphs: Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin* (1993); *Self-Made Worlds: Visionary Folk Art Environments* (1997) y *Wild, Weird and Wonderful: The American Circus 1901-1927 as Seen by F. W. Glasier, Photographer* (2002).

En el 2004 apareció el libro *Rarest of the Rare: Stories Behind the Treasures at the Harvard Museum of Natural History*, en el que Sloan trabajó como fotógrafo. Sus próximos proyectos son: la historia de los aerealistas Lillian Lietzel y el mexicano Alfredo Codona; la presencia de las mujeres en el circo y una historia de los *side shows* circenses. Y junto con Michelle Van Parys, su esposa y profesora de arte en el College of Charleston, planea escribir *El libro de cocina del artista hambriento*. / **PG**

PÁGINAS 104-105: *Los enanos Kassino y su perro*, ca. 1910. "Enanos y payasos siempre eran parte esencial del circo, pero la verdad sea dicha, a menudo fueron usados como número de relleno durante los cambios de acto. Algunos, sin embargo, se volvieron muy populares entre el público. Los enanos Kassino se robaban el show".
Cortesía del Circus World Museum, Baraboo, Wisconsin.
Imagen y pie tomados del libro *Hoaxes, Humbugs and Spectacles* de Mark Sloan.




**J.E. Pasonault**. *J. T. Dyle, La antorcha humana*, 1902. "La manera en que se las arregló este artista para mantener fría la cabeza sigue siendo un enigma". Cortesía Library of Congress. Imagen y pie tomados del libro Hoaxes, *Humbugs and Spectacles* de Mark Sloan.

# LA FOTOGRAFÍA SIN PEDIGRÍ | Entrevista a Mark Sloan

*¿Qué autores, teorías, obsesiones están detrás de la elaboración de sus libros?* Supongo que podría decir que siempre me ha fascinado la gente ordinaria que elige hacer cosas extraordinarias. Esas cosas no necesitan ser hazañas físicas. También me interesan los grandes saltos de la imaginación (o de la lógica) que llevan a grandes descubrimientos o aportan contribuciones duraderas para la humanidad.

De niño me encantaban los vendedores de "aceites de víbora" y los charlatanes de carnaval que veía cuando vivía en Carolina del Norte.

También me influye lo que veo como "la homogenización de la cultura": la tiranía de lo igual. Como un antídoto contra los centros comerciales, la expansión suburbana y la gente que vive estilos de vida en lugar de la vida, me interesa producir libros que celebren aquello que nos distingue de manera individual. Parecería que este acercamiento es contracorriente, pero creo que la gente siente curiosidad hacia aquellos que se han adentrado en lo que Daniel Boorstin llama la "historia oculta".

Y también me interesa corregir lo que percibo como un gran punto ciego en la historia de la fotografía. La mayoría de las historias de la fotografía se concentran en la fotografía de "arte" producida por hombres ricos de descendencia europea (salvo notables excepciones). A mí me interesa presentar imágenes cautivadoras que pudieron haber sido hechas por un fotógrafo ambulante o del lugar, que tal vez tuvo el don de acceder a algún aspecto de los seres humanos. Supongo que podríamos etiquetar mi área de interés como "fotografía sin pedigrí". El historiador Geoffrey Batchen ha venido realizando una investigación impresionante en el área de la fotografía vernácula, que me interesa enormemente.

Además de la fotografía, la literatura ha influido en mí profundamente –en especial la de Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa e Italo Calvino–. Probablemente alguien logre percibir alguna vez el vínculo existente entre mis hábitos de lectura y mis proyectos editoriales. Mi esposa se refiere a mí como a un "exagerador" al estilo Mark Twain, porque rara vez dejo que la verdad se interponga en el camino de una buena historia.

*¿Cómo fue su acercamiento al mundo de lo bizarro y específicamente a los archivos fotográficos?* El primer archivo fotográfico que visité fue la Colección de Fotos y Películas de la Biblioteca del Congreso, a principios de los ochentas. Buscaba imágenes para ilustrar un ensayo que había escrito para un trabajo de la universidad. Recuerdo que me dejó pasmado la cantidad de imágenes disponibles, así como el sistema de catalogación que las volvía accesibles. Años más tarde tuve un largo intercambio epistolar con Paul Vanderbilt, el hombre que inventó el sistema de catalogación para la colección de la Farm Security Administration que albergaba la Biblioteca del Congreso. Vanderbilt se mudó a Madison, Wisconsin, y trabajó en esta colección de fotos como un "iconógrafo" hasta su muerte en 1992. Yo me sentía intrigado por su sistema de catalogación nada ortodoxo y casi intuitivo. Más tarde fui al Archivo Fotográfico Underwood en San Francisco,

otra colección fascinante. El Archivo Underwood tiene principalmente fotos de prensa de la década de los treintas a los cincuentas sobre casi cualquier tema imaginable. Aún hoy me siento extrañamente atraído hacia estos archivos fotográficos. Siento que es casi un deber ayudar a que se conozcan para que puedan gozar de otro día a la luz del sol. Gran parte de estas imágenes están ocultas en los cajones esperando, ávidas, que alguna mente imaginativa las libere.

En cuanto a mi afición por las fotografías bizarras, supongo que mi iniciación fue la fotografía del Forzudo griego que tenía una losa de piedra hecha pedazos sobre su pecho (del Archivo Underwood). Había algo en esta imagen que permaneció conmigo durante mucho tiempo después de que la vi. Pienso que tuvo que ver con el profundo sentido de anticipación de lo que ocurre después. La foto te deja colgando y sin recompensa. Con esa imagen empezó mi búsqueda de otras que tuvieran la misma calidad anticipatoria. De ahí el primer libro.

*¿Cree que la aparición de la fotografía modificó en alguna medida la percepción y la representación del mundo circense, de lo bizarro?* Sin duda. La veracidad de la fotografía permitió tener una especie de acceso privilegiado a los mundos de la gente representada en las fotos. A fines del siglo diecinueve, los artistas de espectáculos de *side shows* complementaban sus magros ingresos vendiendo fotografías de ellos mismos al público. Al regresar a casa los espectadores mostraban estas fotos a sus amigos, como "prueba" de que el Tío Ernie había realmente visto a Madame DeVère, la Mujer Barbada, o a quien fuera. Esto le confería al Tío Ernie una especie de fama por contagio, pues se pensaba que era un hombre de mundo que había visto algunas cosas en su época. Este impulso fue contagioso. No creo, sin embargo, que esto se limite al mundo del circo o de lo bizarro. La fotografía ha alterado la manera en que percibimos el mundo, y punto. Tomemos, por ejemplo, las fotos de bodas; es casi como si la boda no hubiera pasado a menos que haya gran cantidad de fotografías del evento. "No corten el pastel hasta que llegue el fotógrafo", etcétera. Hay cientos de otros ejemplos que podrían citarse, pero la cuestión es que la fotografía ha estado presente durante casi cien años, y ha alterado de manera considerable nuestra percepción y la forma en que se representa visualmente algunas personas, lugares, cosas e ideas. Con el advenimiento de la fotografía digital, la veracidad que había sido característica del medio, está ahora siendo cuestionada. Es un hecho que siempre ha existido la fotografía "trucada", pero nunca su total fabricación, del modo en que hoy lo puede lograr la fotografía digital. La era pre-digital es lo único que me interesa como autor. Me gusta la inocencia y la fe ciega que gozó la fotografía antes de los años cincuentas.

*¿Cree que la excesiva adjetivación usada para describir el mundo que develan las imágenes de sus libros* (wild, weird, wonderful, amazing, oddities, curiosities, strange, startling) *responde a la imposibilidad de aprehender con claridad el fenómeno de lo maravilloso o es simplemente un estilo propagandístico?* Creo que algunas de estas imágenes tienen acceso a zonas de nuestra psique que son inalcanzables a través del lenguaje verbal. Hay un sentido de maravilla y terror que deja al espectador, al menos temporalmente, sin habla. Y sí, a veces se trata simplemente de una hábil estrategia publicitaria, pero su efectividad



se origina en la experiencia verdadera de quedarnos paralizados de terror. De lo contrario, el lenguaje solo no serviría para nada.

*¿De qué mundo hablan estas imágenes? ¿Es posible comprender y explicar este mundo a partir de las fotografías?* Me gusta la pregunta porque siento que esto es en verdad fundamental. He escogido el "espectáculo humano" como un lente a través del cual se puede ver la humanidad. Supongo que el mundo representado en estas imágenes es la imperfecta humanidad tratando de protestar contra la muerte, haciendo algo tan violento o tan memorable que le garantice alcanzar alguna forma de inmortalidad. Mírenlo de este modo; en el siglo XXI sería imposible cruzarnos con la mayoría de esta gente (Houdini es la excepción) salvo por su aparición en estos libros y ahora por su publicación en esta revista. Así, en cierto sentido, estas pocas gentes gozaron de éxito y consiguieron su momento de fama eterna. Las fotografías ofrecen a los retratados un paseo en alfombra mágica hacia un futuro inimaginable. ¡Estoy seguro de que al Crá-

**Underwood and Underwood.** *El forzudo griego va por la corona de Berlenbach*, 1926. "Gus Lessis, 'El forzudo griego', estaba tras la corona pugilística de peso ligero, que entonces adornaba la frente de Paul Berlenbach, 'El asesino de Astoria'. Para probar su hazaña, Lessis dio una demostración de fuerza justo antes de la competencia al sostener una losa de piedra de 362 kilos sobre su pecho mientras que un hombre la rompía a pedazos con un mazo". Cortesía Underwood Photo Archives, San Francisco. Imagen y pie tomados del libro *Hoaxes, Humbugs and Spectacles* de Mark Sloan.

neo Hopper Alexander Patty le encantaría haber aparecido en tres de mis libros y ahora en una revista de fotografía mexicana!

Creo, ciertamente, que las fotografías de estos libros pueden servir de punto de partida para la discusión de los mundos que estas gentes habitan. En realidad, conoceríamos mucho menos sobre su mundo (y del nuestro) sin estas imágenes. Pero, en sentido metafórico, creo que el mundo descrito a través las imágenes es más bien un reino imaginario.

*Tomando en cuenta el corpus fotográfico de sus libros, ¿es posible hablar de una evolución fotográfica de lo bizarro, de lo extraño y lo maravilloso?* No estoy seguro de que sea posible separar las diferentes innovaciones tecnológicas en fotografía (el desarrollo del obturador, por ejemplo, para detener la acción) con el fin de trazar una evolución de estos reinos fantásticos. A medida que las técnicas fotográficas mejoraron, también lo hizo la calidad de las imágenes que representaban lo bizarro, etcétera. No creo que haya un desarrollo además de los avances en las técnicas fotográficas o de la utilidad. Obviamente, si las cámaras son más portátiles, más económicas y fáciles de manejar, se conseguirá un mayor número de fotos con sucesos poco usuales, ¿no es así?

*De los archivos que ha visitado, ¿cuáles son los fotógrafos que más sobresalen?* Me interesa menos conferir un estatus especial a fotógrafos específicos que proveer un foro para aquellos fotógrafos sistemáticamente ignorados, anónimos, locales, itinerantes o *amateurs*, cuyas imágenes constituyen la enorme montaña de fotografías contenidas en los archivos del mundo. Dicho esto, fui el autor de un único libro sobre uno de los hallazgos de estos archivos, F.W. Glasier, así que obviamente siento afecto por él y su trabajo. Otros de mis favoritos en este campo son H.A. Atwell de Chicago, él también fotógrafo de circo, Solomon Butcher de Nebraska y el chino canadiense, C.D. Hoy de la Columbia Británica, por mencionar unos pocos cuyo trabajo colectivo representa toda una vida de un mirar atento.

*¿Ha encontrado coincidencias en la manera de acercarse a lo bizarro en estos fotógrafos? ¿Hay temas recurrentes en las imágenes?* No sé de coincidencias en el acercamiento, pero hay ciertamente convenciones que sobresalen. No creo que éste sea un camino de discusión fructífero.

*De su investigación en los archivos, ¿qué historias o imágenes le han parecido más extraordinarias?* Debo decir que siento debilidad por Buck Fulford de Texas, el tipo que atrapó, mató, limpió, cocinó y se comió un pollo en un minuto y cincuenta segundos. Aunque la historia es tan increíble, hubo varios testigos que declararon bajo juramento que lo vieron hacer esto más de una vez. Uno no puede sino admirar la tenacidad, la disciplina y la profundidad del deseo inusual que este tipo de proezas representa. ¿Tendría competidores cercanos?

Varias de las otras imágenes de Ripley también poseen ricas historias. Me gusta la historia de T.D. Rockwell, de San Francisco, un tipo que nunca podía perderse. Tenía tatuados su nombre y dirección en 27 diferentes idiomas –incluyendo el código morse y



*Harry Houdini, Rey de los escapistas*, 1920. "Houdini, el infatigable promotor, posó para este retrato como parte de su trabajo publicitario. '¡Donde lo posible acaba, lo imposible comienza!' Harry Houdini, 'Rey de los escapistas'. Sin duda el único artista del mundo que se liberó de todo tipo de esposas, grilletes, cinturones, camisas de fuerza, después de haberse quedado TOTALMENTE DESNUDO, la boca sellada y fuertemente amarrado de la cabeza a los pies y demostrando que no portaba ningún tipo de llaves, ganzúas, cables u otro accesorio oculto". Cortesía Houdini Magical Hall of Fame. Imagen y pie tomados del libro *Hoaxes, Humbugs and Spectacles* de Mark Sloan.



*La señora Maud Stevens Wagner*, ca. 1912. "Maud Stevens tenía 32 años cuando apareció como aerealista en la Feria Mundial de St. Louis en 1904. Allí se hizo su primer tatuaje y conoció a Gus Wagner, 'El trotamundos tatuado'. Se enamoraron y se casaron durante la feria. Cuando ésta cerró, ella dejó la compañía de voladores y viajó con su colorido marido, uno de los últimos tatuadores que continuó trabajando a mano. Gus tatuó a su esposa y le enseñó su arte, y juntos viajaron de costa a costa. maud, junto con su hija, fue la última mujer tatuada a mano de la que se tuvo noticia durante la Segunda Guerra Mundial, en Junction City, Kansas. Pero ¿qué habrá sido de Gus?". Cortesía Library of Congress. Imagen y pie tomados del libro *Hoaxes, Humbugs and Spectacles* de Mark Sloan.

el telégrafo–. La ripleymanía fue un fenómeno extraordinario. Parece que la gente era capaz de hacer casi cualquier cosa para ser incluida en su caricatura. Por supuesto, este impulso se ha metamorfoseado en lo que ahora se llama la *reality television*. Todo esto es alentado por el mismo impulso. La gente disfruta mirar a alguien hacer algo desagradable, peligroso o estúpido para poder secretamente agradecer a su estrella de la suerte que no son ellos.

*¿Hay algo que une a los asistentes de los espectáculos circenses o callejeros, a los fotógrafos y coleccionistas de estas imágenes?* Creo que mirar a alguien realizar frente a nosotros un acto que desafía a la muerte nos fascina a todos de manera natural. Resulta aterrador. Nos acelera el corazón. Nos hace sentir especialmente vivos por sustitución. De manera similar, los fotógrafos obtienen algún tipo de emoción al capturar esto en la película, y los coleccionistas consiguen revivir la escena, aunque sólo sea en sus mentes. Por lo tanto, sí, creo que hay un impulso común. Puede ser el mismo grupo de neuronas responsables de hacernos girar la cabeza en un accidente automovilístico. La imagen nos atrae y repele al mismo tiempo.

*¿Considera que la obsesión por registrar fotográficamente lo bizarro se ha ido transformando con el tiempo?* No estoy seguro de que alguien se haya sentido alguna vez obsesionado con la creación de un registro de ese tipo. Creo que los registros se han hecho y se han conservado porque tienen un interés natural. No sé de ninguna colección que haya sido reunida (como no sean nuestros proyectos de libros) y que haga una crónica de lo bizarro. El archivo Ripley, que explotamos para *Dear Mr. Ripley*, fue, de hecho, tan casual como podía imaginarse. Las imágenes y las cartas allí contenidas no eran más que las cosas que se le enviaban a Ripley y que estimulaban su imaginación. En cierto sentido esta colección era simplemente un depósito de las cosas enviadas. Rara vez salieron a buscar cosas. Ripley creó un fenómeno que dio vida a esta enorme colección.

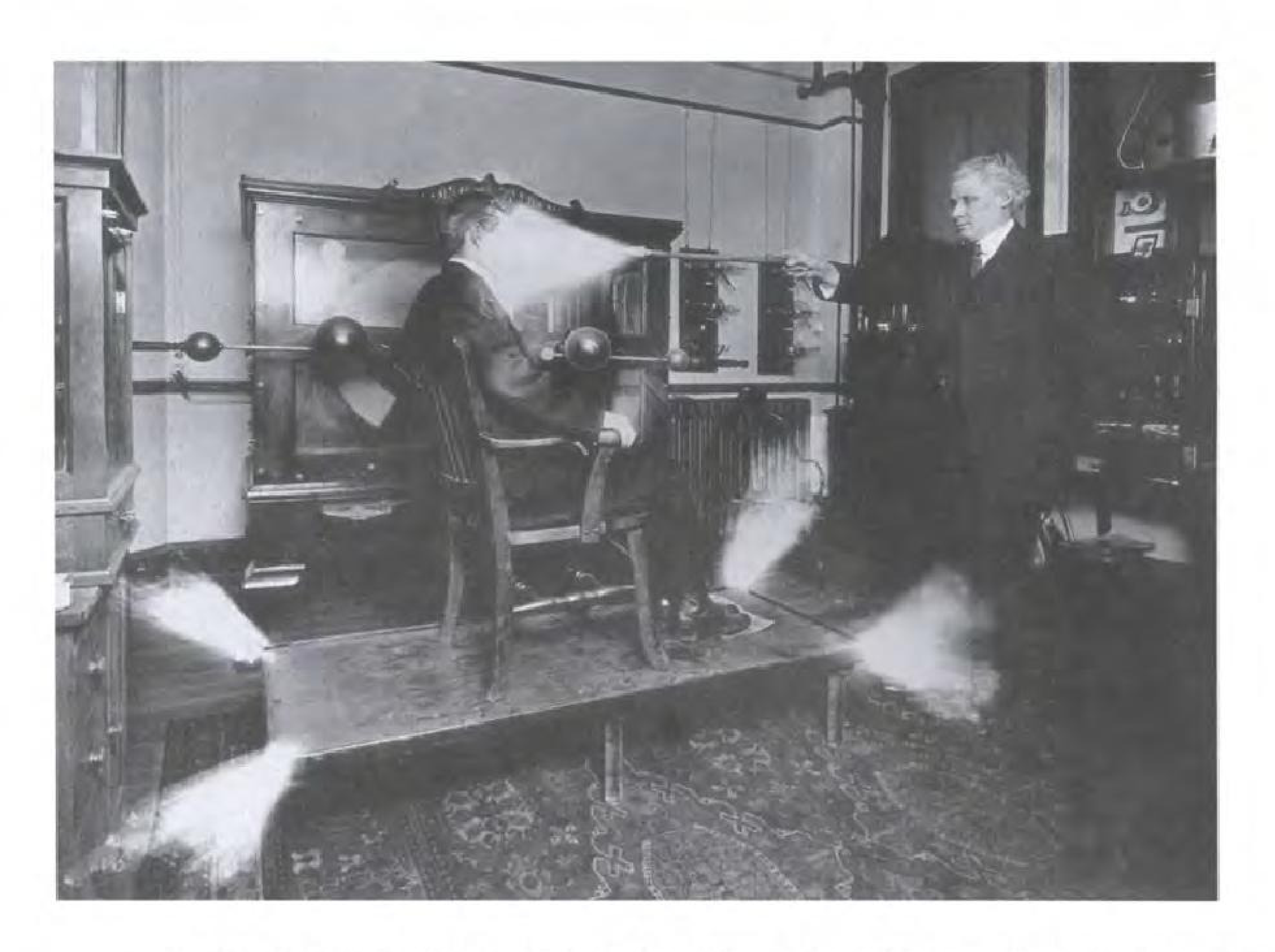
*En el prólogo de su libro* Hoaxes, Hambugs and Spectacles *usted escribe que la búsqueda de muchos años en los archivos devino una "indagación en la naturaleza de la existencia humana", hasta ahora ¿qué conclusiones se desprenden?* Los archivos contienen nuestras esperanzas más grandes y nuestros fracasos más estrepitosos como especie. En sus gabinetes hay imágenes de científicos, inventores, poetas, visionarios, artistas y atletas retratados en acción junto a imágenes de guerra, hambrunas, torturas, desastres, etcétera. Así, en cierto sentido, el archivo es un microcosmos –un gabinete de curiosidades–. Me interesa seguir explorando este concepto en proyectos futuros. El arte, los artefactos y lo efímero que dejamos atrás en los museos y archivos, en efecto, nos definen. Se puede aprender bastante sobre una cultura a partir de si reverencia (o no) su propia historia. La manera en que la historia está contenida en los archivos se vuelve un ejercicio de memoria selectiva. Se necesita un poco de labor detectivesca para unir los puntos entre los sucesos, pero ése es para mí el verdadero placer de descubrir: revelar fragmentos de la historia olvidados hace ya mucho tiempo. Por ejemplo, descubrimos la imagen de unos escolares norteamericanos haciendo los honores a la bandera afuera de su escuela en los años veintes. Ahora bien, parece que están saludando con el

brazo extendido, con un saludo similar al de los nazis. Resulta que esta pose era la típica pose de Compromiso de Lealtad antes de que apareciera Hitler, coptara ese gesto y lo volviera maligno. Ahora, los niños de escuela ponen su mano derecha sobre su corazón para hacer su juramento. Este tipo de detalles, que hacen a la historia, me fascinan porque demuestran el hecho de que cada acción humana o pensamiento es mutable. Nada es fijo. La historia es como un tapiz gigante cuyo diseño está siendo revisado constantemente.

*¿Cuál es la relación entre el circo, lo maravilloso, lo extraño, lo anormal, lo imposible?* El circo provee un modelo muy útil para pensar la humanidad. Aquí tienen lo que equivale a una tribu nómada que realiza ciertos actos frente a multitudes que pagan por entretenimiento y edificación. Los artistas llegan, avivan la excitación, y luego abandonan la ciudad. Siempre ha existido una cierta fábula ligada al estilo de vida del circo porque se piensa que estos artistas poseen cualidades especiales como la fuerza, la agilidad, la sabiduría y la habilidad. Existe una razón por la que la gente común habla de "dejarlo todo y unirse al circo", porque representa condiciones de vida aterradoramente distintas a las cotidianas de la mayoría de la gente. Yo he pasado tiempo entrevistando a artistas de circo contemporáneos, y puedo decirte que existe una discrepancia bastante grande entre la fantasía de la vida del circo y su versión actual. Esta gente trabaja desde que amanece hasta que anochece y recibe una compensación muy pequeña en relación con la cantidad de trabajo que realiza. En todo caso, la fantasía persiste porque queremos tener una fantasía en la que pensar.

Lo bizarro es otro asunto. Supongo que ciertos artistas de *side shows* podrían caer en esta categoría. Alguien cuya conducta está fuera de los dictados del consenso que la sociedad tiene sobre la realidad podría decirse que es bizarro. Por supuesto, hay algo de escala móvil aquí. Alguien puede considerar a una persona muy tatuada bizarra, sin embargo los maori de Nueva Zelanda creen que es un lugar común. Pienso que es interesante que mucho de lo que pasa por bizarro es a menudo una práctica frecuente en otra cultura. Caminar sobre una cama de carbones a fuego vivo con los pies descalzos (algo bastante común en la India) es considerado un tema recurrente en cuanto a "vencer los problemas físicos por medio de la voluntad". Asimismo, manipular serpientes, tragar fuego y realizar hazañas que requieren de una fuerza prodigiosa podrían ser considerados espectáculos por los occidentales, y sin embargo, ser prácticas comunes en las ferias callejeras de otros países.

*¿Podría hablar sobre la relación entre verdad, fotografía, lo insólito y lo extraordinario?* ¡Ah, la verdad! Más bien usaría el término "veracidad", ya que "verdad" parece una especie de absoluto. Sin duda la fotografía nos ha proporcionado registros de algunos rostros inolvidables, de hechos y proezas. Pero, el advenimiento de la fotografía digital ahora hace que nos cuestionemos acerca de cada imagen que vemos, que nos preguntemos si ha sido manipulada o no. El Photoshop ha destruido la fidelidad simple, intacta, hacia el "verdadero valor" de las fotografías. Mis proyectos de archivo revisitan el mundo pre-digital y celebran esa inocencia. Pero a medida que nos adentramos en el campo de lo digital, sospechamos cada vez más de la información que se nos presenta



–ya sean las organizaciones noticiosas, los archivos o los individuos–. Ya no creemos en lo que vemos en las fotos de la misma manera en que alguna vez lo creímos.

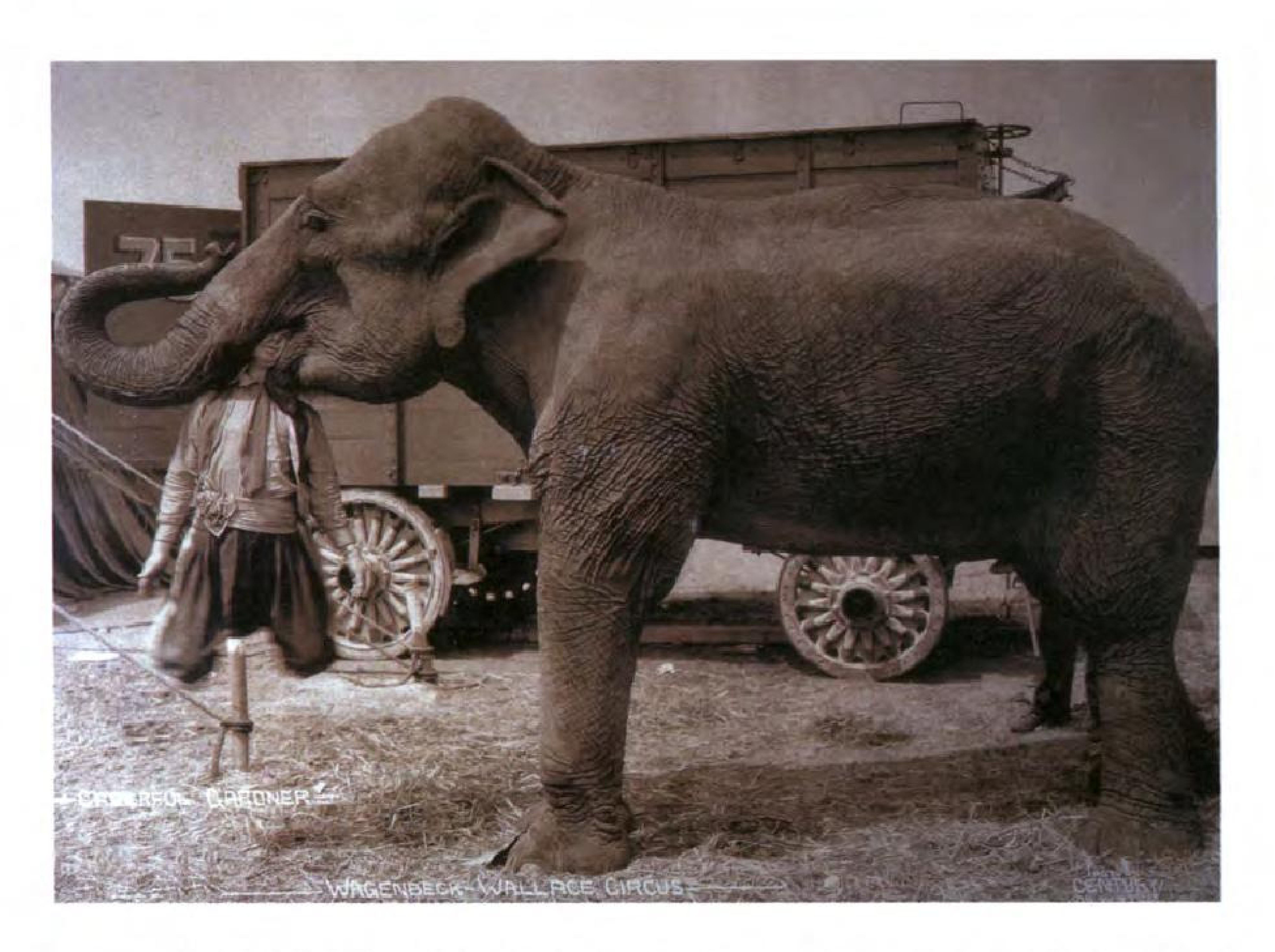
*¿Qué piensa de la fascinación humana por lo anormal?* Creo que todo se reduce a la búsqueda de la inmortalidad. Los seres humanos tenemos el deseo innato de ser recordados por algo más que el ser un padre responsable o un buen mecánico. Y creo que el impulso es universal, aunque menos pronunciado en las culturas orientales en las que el énfasis se pone menos en el individuo. Casi todos quieren poseer alguna cualidad única que sea motivo de envidia. Quieren ser recordados por algo que los distinga. Así es que eso podría explicar porqué la gente intenta hacer atrevidos malabares; pero ¿por qué la gente se fascina mirando? Creo que la respuesta tiene su origen en el mismo impulso. Nos identificamos con el artista de una manera vicaria. Puede que tengamos la idea de ser temerarios, y que sin embargo tengamos un miedo paralizante a las alturas.

El crítico literario Leslie Fiedler opinaba que nuestra fascinación por los *freaks* tiene que ver con el reconocimiento de estas gentes como sombras de nosotros mismos. Ellos representan algo dentro de cada uno de nosotros. La gente tiene un miedo casi religioso

**Clement Gongdon.** *Quemando la neuralgia*, 1911. "Aquí se muestra al Profesor Edward G. Wilkinson quemando la neuralgia con electricidad. El efecto de antorcha humana se le aplicó al Dr. L.R. Newbold, que vivía en los Apartamentos Elmo, 112 N. 17th Street, Filadelfia". Philadelphia News Service. Cortesía Urban Archives, Temple University. Imagen y pie tomados del libro *Hoaxes, Humbugs and Spectacles* de Mark Sloan.



**H.A. Atwell.** *Imitadores de animales con entrenadora*, ca. 1930. "El circo está lleno de actos inusuales. Los créditos fotográficos de H.A. Atwell son una suerte de 'Quien es quien' en el negocio del circo. Todos los grandes vinieron a este estudio de Chicago alguna vez". Cortesía Circus World Museum, Baraboo, Wisconsin. Imagen y pie tomados del libro *Hoaxes, Humbugs and Spectacles* de Mark Sloan.




por aquellos a quienes perciben como diferentes de ellos mismos, porque en cierto nivel existe el reconocimiento de que todos estamos cortados por la misma tijera. De ahí la gran fascinación. Nos miramos en un espejo.

*¿Cree que la fotografía puede "monstrificar" al sujeto u objeto retratado?* Indudablemente. Si ésa es la intención del fotógrafo, él o ella puede convertir a cualquiera, o a cualquier cosa, en una imagen fotográfica grotesca. Y a la inversa, un fotógrafo comprometido puede hacer un retrato bello o sensible de alguien con severas deformidades físicas. Ambas posibilidades existen. El yin y el yang.

*Entrevista realizada por Lorena Gómez Mostajo*
*Traducción: Patricia Gola*

**Century Studios.** *El alegre Gardner o El péndulo humano*, ca. 1930. "'El alegre Gardner' era un legendario entrenador de alefantes del Circo Hagenbeck Wallace que obviamente tenía talento con los paquidermos. Entrenaba a estos animales en el circo para que hicieran varios trucos (incluyendo los de magia), pero ninguno le gustaba tanto a las multitudes como éste". Cortesía Circus World Museum, Baraboo, Wisconsin. Imagen y pie tomados del libro *Hoaxes, Humbugs and Spectacles* de Mark Sloan.

# El gigante de Cardiff*

Aquellos engañados por el Hombre de Piltdown y demás fósiles falsos o esqueletos plantados en el suelo y luego excavados por estafadores como una antigüedad genuina, bien habrían hecho en recordar el caso del "Gigante de Cardiff", "descubierto" en 1869, en una granja cerca de Cardiff, estado de Nueva York. Exhumado por excavadores de pozos, este gigante de piedra de doce pies de alto (aproximadamente 3.6 metros) se convirtió en una sensación. Miles llegaron a admirarlo. Cuatro médicos de la localidad declararon que se trataba de un cuerpo petrificado, y otro más dijo que se trataba de una estatua de 300 años de antigüedad. Otros expertos pensaron que era un antiguo ídolo fenicio (apoyando la teoría de que los fenicios habían llegado a América), o un profeta americano indio que llevaba mucho tiempo de muerto. El director del Museo Estatal de Nueva York estaba tan desconcertado como el filósofo Ralph Waldo Emerson.

La verdad era menos bizarra. Prankster George Hull, un pariente del granjero que había encontrado al gigante, había gastado una pequeña fortuna comprando yeso en Iowa, había contratado a un escultor de Chicago, y concertado la transportación del gigante y su entierro en la granja de Nueva York, donde antes de ser descubierto, había yacido durante un año.

Hull se negó a vender su gigante al empresario Phineas T. Barnum, de modo que Barnum pagó a un escultor para que le hiciera una copia, y luego la exhibió como si se tratara del original. Hull llevó a su gigante a Nueva York para exhibirlo y encontrarse con que Barnum le había ganado con su falsificación de la falsificación. Los comentarios de Hull no fueron registrados, pero el "Gigante de Cardiff" original se sigue exhibiendo en el Museo Farmer en Cooperstown, Nueva York.

* Tomado de *The Book of Hoaxes. An A-Z of Famous Fakes, Frauds and Cons*, de Stuart Gordon. Londres, Headline, 1995, p. 52. El texto menciona como fuente el libro *Fakes, Frauds and Other Malarkey*, de Kathryn Lindskoog (Zondervan, Grand Rapids, Michigan 1993, pp. 162-163).

Traducción: Patricia Gola

Sepultura de El Gigante de Cardiff en el Farmer's Museum. Cooperstown, Nueva York, 1948. Cortesía New York State Historical Association. Imagen tomada del libro *Hoaxes, Humbugs and Spectacles* de Mark Sloan.



# ANALES DE LA RAREZA | Mauricio Ortiz



Tengo ante mí un libro estupendo, inteligente, divertido. Qué digo, ¡increíble!, en el preciso sentido que dio a la palabra quien aparece en el título y de cuyo centenario de nacimiento es homenaje la misma publicación: *Dear Mr. Ripley. A Compendium of Curioddities from the Believe It or Not! Archives*, compilado y editado por Mark Sloan, Roger Manley y Michelle Van Parys.

Robert L. Ripley murió a los 55 año de edad, el 27 de mayo de 1949, de u infarto al corazón. Ya era entonces una celebridad, no sólo en Estados Unidos, su tierra natal, sino en el mundo entero. Una celebridad estrambótica, si se me permite, erigida sobre el más vasto expediente de cosas extrañas jamás explorado, coleccionado y difundido. *Oddities*, prefería llamar Ripley a los curiosos objetos de su implacable obsesión: rarezas, singularidades, excentricidades.

Una temprana inclinación por el dibujo y una desbocada afición al beisbol llevan al joven LeRoy, como se le conoce entonces, a convertirse a los 15 años en ilustrador deportivo del *San Francisco Bulletin*. De ahí pasa al más prestigioso *San Francisco Chronicle* y en 1913, a los 20 años de edad, se traslada a Nueva York y es contratado por el *Globe*. Transcurre el tiempo y un buen día, presionado por el cierre de la edición y sin material disponible, decide ilustrar una serie de peculiares hazañas deportivas que había ido coleccionando a lo largo de los años sin saber bien a bien qué hacer con ellas: el caso del inglés J. Darby, que brincó para atrás casi 4 metros (con una pesa en cada mano); el individuo que cruzó el continente caminando de espaldas, con un espejito para ver por dónde iba; el australiano J.M. Burnett, que brincó la cuerda 11,810 veces durante casi cuatro horas; el francés Pauliquen, que permaneció bajo el agua durante 6 minutos 29 segundos y 4/5; los dos que recorrieron 90 metros en 11 segundos *flat* con una pierna atada a la pierna del otro; el que realizó el portento a la pata coja y el que tardó 3 segundos más porque corrió

Las imágenes que acompañan esta reseña proceden de *Dear Mr. Ripley. A Compendium of Curioddities from the Believe It or Not! Archives*. (Boston, Bulfinch Press, 1993) y son parte del inmenso archivo documental reunido por Robert LeRoy Ripley. Estas y otras miles de fotografías sirvieron para la elaboración de la célebre sección gráfica que en español se dio a conocer bajo el título de *¡Aunque usted no lo crea!* Las fechas que se indican en los pies corresponden al día en que los cartones fueron publicados.

ARRIBA: "El señor Robert Ripley y una amiga con la sirena de Fiji". Odditorium de Nueva York, 1939. Ripley's Believe It or Not! Archives.

DERECHA: "John Strocco de Woodside, Long Island, rompía avellanas, pacanas y nueces, con el dedo cordial". 4 de mayo de 1938. Ripley's Believe or Not! Archives.

# BELIEVE IT OR NOT INFORMATION BLANK

USED 5/4/38

From: John Strocco
6107 B'way
Woodside L.I.

To: Believe It or Not, Inc.

BELIEVE IT OR NOT:

I can smash, with one snap of the finger, as shown in above photograph, Hazel Pecan & Walnuts. In the thirty-fine



He did
there
office
it look
very
good

Cracks
nuts b
flippin
his fing
on them

VERIFICATION: (Give names of witnesses, book reference, or other source of information, and *include photographs* if possible).

I have seen Mr Strocco break nuts with his finger
G. L. McIntosh c/o United Shoe Machine Corp. of America. N.Y.C.
Mr. John Strocco has performed before me as described above. J. D. Smechaneck M.D. (41-25-70th St. Woodside, L.I.
Witnessed by. Mr. Robert Ripley in Believe it or not. Office

I hereby grant to Robert Ripley and Believe It or Not, Inc. permission to make use of this material.

Signed John Strocco
NAME

6107 Broadway
STREET

Woodside L.I. New York C
CITY

Date Jan 16, 1938

KINDLY RETURN IN STAMPED ADDRESSED ENVELOPE

de espaldas. El editor rechaza la primera cabeza: *Champs and Chumps* (Campeones e imbéciles). Ripley la tacha y escribe encima: *Believe It or Not!* (*¡Aunque usted no lo crea!*)

La tira se publica el 19 de diciembre de 1918 y alcanza un éxito inmediato. Ripley expande la temática más allá de los límites acotados del deporte y sus historias de no creerse aparecen puntualmente cada semana. Pronto la tira es una presencia diaria en la edición del *Globe* y en poco tiempo se coloca en una veintena de periódicos del área neoyorquina. Diez años después, en 1929, se edita un primer libro con las tiras más sonadas y a mediados de ese año Ripley da un giro que marcará su consagración definitiva: firma contrato con el King Features Syndicate, el imperio mediático de William Randolph Hearst. A partir de entonces, traducida a una docena de lenguas, la columna entra diariamente en el hogar de millones y millones de familias en todas las latitudes.

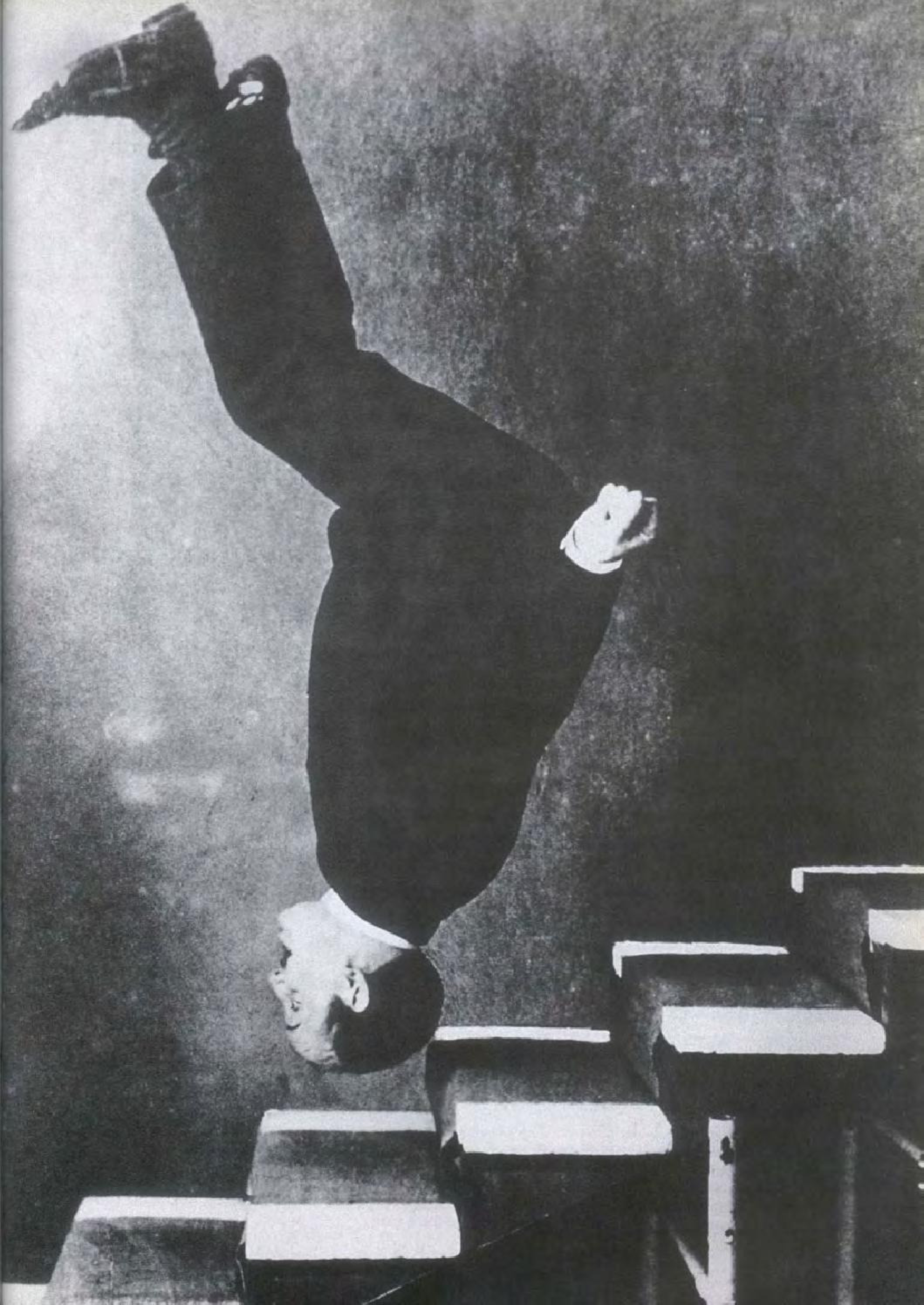


Apoyado en la inmensa fortuna de Hearst, Ripley viaja por el mundo entero (se le llega a conocer como el Marco Polo moderno), lanza un programa de radio que se convierte en uno de los más oídos de la época, filma cortos que se ven en todas las salas de cine, y en la década de 1940 es pionero de la televisión con un programa de enorme éxito.

Ripley inaugura su primer *Odditorium*, feliz neologismo, en el marco de la Feria Mundial de Chicago, en 1933. En el interior del novedoso pabellón se exhiben posters de diferentes tiras de *¡Aunque usted no lo crea!*, cabezas reducidas, instrumentos medievales de tortura, cinturones de castidad y un sinnúmero de cosas extrañas provenientes de todo el mundo. Hay también *shows* en vivo: contorsionistas, personas resistentes al fuego, hombres fuertes, tragaespadas, magos, faquires... Más de dos millones de personas visitan el Odditorium de Chicago durante el primero de los dos años que está en funciones, y pronto Ripley abre nuevos museos de lo insólito en Cleveland, Dallas, San Francisco, Nueva York. "Un mundo fantástico de maravillas y horror" anuncian los boletos de entrada.

ARRIBA: "Robert Fern de Dallas, Texas, podía mantener en equilibrio una moneda de 25 centavos de dólar sobre su nariz durante medio minuto. 28 de junio de 1933. Ripley's Believe It or Not! Archives.

DERECHA: "Alexandre Patty bajando la escalera a saltos de cabeza". 15 de febrero de 1931. Ripley's Believe It or Not! Archives.





PHONE 62

RIX SERVICE
TIRES AND BATTERIES
H. E. RICKEL, PROP.
COZAD, NEBRASKA

GOOD FOR MOVIES

5-6-31

0122

Believe it-
These three are the same person
myself.

Navy - 1917
1930 - no nose
1930 - teeth touching nose

Very truly
H E Rickel

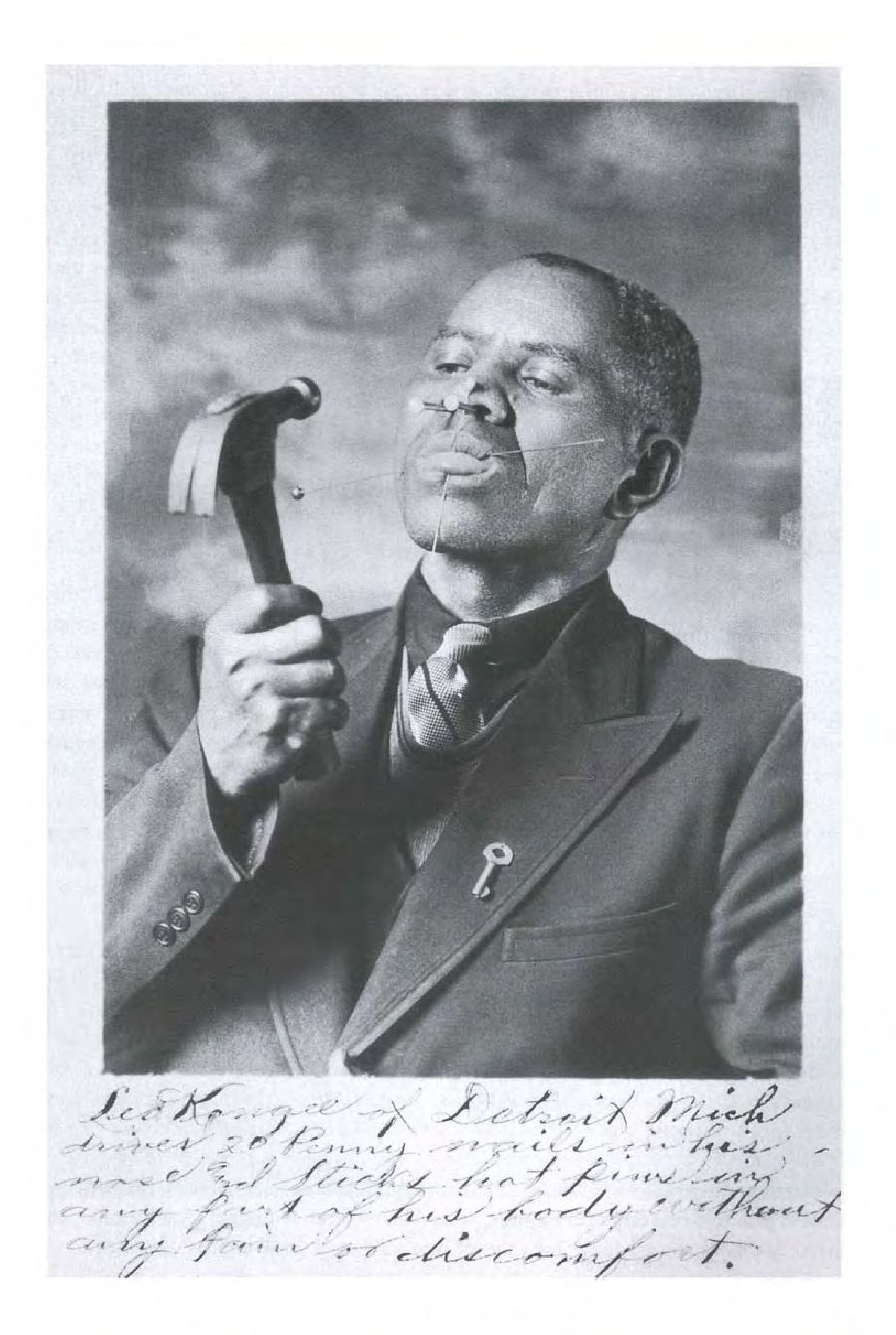
P.S. The last two have a mustache attached

El crecimiento exponencial de la fama de Ripley, a partir de aquella primera entrega de *¡Aunque usted no lo crea!*, en el invierno de 1918, se manifiesta en una avalancha de cartas que llegan a la oficina neoyorquina de la boyante empresa con la esperanza de merecer al menos un garabato en la tira del periódico, una breve mención en los programas de radio y televisión, una aparición fugaz en los cortos de cine o tal vez hasta la exhibición en vivo en uno de los *Odditoriums*. Porque por ley transitiva, aparecer bajo la firma de Ripley es garantía absoluta de una fama inmediata, si bien fugaz: cuando mucho treinta segundos, precursores inadvertidos de los quince minutos warholianos, mientras se da vuelta a la página del periódico. En el curso de pocos años Ripley se convierte en la persona que más correspondencia ha recibido en la historia del mundo, y tal vez el único que continuó recibiéndola muchos años después de muerto.

Una de las características del trabajo de Ripley, que lo situó siempre por encima de la legión de imitadores que comenzaron a surgir por todas partes, fue la acuciosidad. Todo aquello que presentaba había sido rigurosamente verificado, todo era auténtico, verdadero, real: no había lugar para la invención o la falsificación en la sólida ética profesional de este dibujante empedernido. Su jefe de investigación, Norbert Pearlroth, acudió a la Biblioteca Pública de Nueva York seis días a la semana durante 52 años, para confirmar y reconfirmar la información proporcionada.

ARRIBA: "H.E. Rickel podía tocarse la nariz con los dientes". Cozad, Nebrasca, 1 de noviembre de 1931. Ripley's Believe It or Not! Archives.

DERECHA: "Leo Kongee de Pittsburgh podía introducir en su nariz clavos de 60 peniques y en su cuerpo largos alfileres sin que ello le causara ninguna molestia. Viajó por todo el país durante 23 años con su acto *La maravilla indolora* en espectáculos callejeros antes de formar parte del Odditorium Show, en 1933. También sostenía sus calcetines con tachuelas clavadas a sus piernas o con seguros e hilo cosido a su piel. Se cosía botones a los brazos y lengua y se atravesaba con brochetas la nariz y las mejillas. Sus amigos lo llamaban 'El profesor Kongee' o también 'El profesor Nesbitt'", 2 de septiembre de 1934. Ripley's Believe It or Not! Archives.


Leo Kongee of Detroit Mich
drives 20 Penny nails in his -
nose and Sticks hat pins in
any part of his body without
any pain or discomfort.

Las cartas, por su parte, para ser tomadas en cuenta debían llevar una forma especialmente diseñada por Ripley para dar fe de lo que se presumía. Nombre y fecha, breve descripción de la singularidad, rareza o excentricidad y firmas al calce de testigos reputables: un juez, un sacerdote, un policía, un vecino, un amigo, un familiar, el cantinero. La mayoría de las cartas venían además acompañadas de una fotografía como prueba irrefutable del prodigio en cuestión, y de ese inmenso acervo de curiosidades provienen las imágenes que constituyen el libro.

Los editores –Sloan, Manley y Van Parys– acotaron su investigación a las tres décadas de la vida profesional de Ripley (los veintes, los treintas y los cuarentas) y aun así debieron revisar millones de cartas, todas rigurosamente ordenadas semana por semana (1,600 semanas en total) en un archivo de 100 metros de largo que se abocaron a escudriñar comenzando por ambos extremos para reunirse en el centro largos meses más tarde.



Encontraron, como es de esperarse, de todo. Muchos bromistas, cantidades de cosas sin gracia, misivas de corte racista, servilletas notariadas, mapas incomprensibles, anécdotas inservibles... y también maravillas. Pepitas de oro, dicen ellos, en esta paciente labor de mineros de papel. ¿Maravillas, pepitas de oro? Uno que baja las escaleras dando botes con el cráneo; una capaz de resistir la flama de un soplete en la lengua; otro con la cara atravesada de clavos y alfileres; aquel que levanta no sé cuántos kilos con las orejas, y el que lo hace con la "lengua de acero"; el que puede llevar 11 tazas de café con sus respectivos platos y el que lo supera con 12; la señorita con caritas de bebé en las rodillas; el equilibrista que levanta con la boca dos mesas y seis sillas y el que mantiene una moneda en la nariz durante medio minuto; la que tiene unas uñas imposiblemente largas y la que tiene el pelo rojo más largo del mundo; Weng, el Unicornio Humano, y Joe Laurello, que tuerce la cabeza 180 grados. ¿Qué clase de maravillas son éstas, pepitas de qué oro?

"F. Vélez Campos al dislocarse los miembros, adoptaba una pose peculiar". Fortuna, Puerto Rico, 23 de septiembre de 1933. Ripley's Believe It or Not! Archives.




"*¿Viene o va?* Demetrio Ortiz, de Los Ángeles, realiza la inusual hazaña de torcer su cuerpo 180 grados". 12 de agosto de 1932. Ripley's Believe It or Not! Archives.

La progresiva acumulación de extravagancias que la gente había enviado a Ripley pronto sugirió una taxonomía de lo inusual a Sloan y colaboradores. Es decir, mucho de lo inusual no lo era tanto. Decenas y decenas de zanahorias en forma de mano, camotes en forma de pato, vacas con un número siete en la frente, árboles en cruz... Estaban, entre otras, la categoría de las repeticiones (¿cuántas personas pueden ser el onceavo hijo de un onceavo hijo nacido a las once en punto del 11 de noviembre de 1911?), la de las ironías (telefonistas sordas, carteros analfabetos, gallinas que insisten en poner sus huevos directamente en el sartén), la de los artículos longevos (los cepillos de pelo, rastrillos, calcetines, abrelatas, etcétera, que llevaban décadas de servicio) y la categoría de los artículos perdidos (relojes que aparecían dentro del corazón de una vaca, anillos de diamante encontrados dentro de un huevo, llaves descubiertas en el interior de una papa).

El criterio de selección entre el maremágnum de casos pasa, desde luego, por la calidad visual y el impacto de la foto, pero también apela a eso que los editores llaman un cierto *je ne sais quoi*: "La línea que separa lo simplemente mundano de lo auténticamente milagroso es a menudo muy delgada, y siempre que pudimos optamos por lo segundo –a menos, desde luego, que la imagen revelara algo milagrosamente mundano."

La selección final quedó ordenada en las siguientes categorías, que constituyen los capítulos del libro:

- Equilibrio delicado
- Contorsionistas y personas elásticas
- Martillos, clavos, agujas y alfileres
- Caras
- Todo cabe en una mano y se puede levantar
- Maravillas mentales, magos y prodigios
- Caprichos de la naturaleza
- Nunca/Siempre
- Humo
- Animación suspendida





- Tatuajes talentosos
- Campeones mundiales
- ¿Qué hay en un nombre?
- Ideas novedosas

Pasa uno las páginas y comienza al punto la construcción de una humanidad aparte, una humanidad que no se parece a la humanidad normal y corriente de todos los días. ¿O sí? Hay que tener ojo para apreciar las formas marginales del espectáculo humano y esto es lo que desarrolló Ripley, un *showman* de liga mundial, y esto es lo que tienen Sloan y colaboradores, dedicados estudiosos de tema tan peculiar.




Lo que a otros ojos sería una anomalía, una deformidad, una grotesquería, una idiotez o una tomadura de pelo, para Ripley es un prodigio del ingenio del hombre y de su capacidad para adaptarse a las traiciones de la naturaleza y los desequilibrios de la sociedad. Lo que para otros corazones sería motivo de lástima, rechazo, repugnancia, desdén o burla, es para Ripley motivo de júbilo y celebración, es orgullo de la especie. Lo que es morbo en otras mentes, en Ripley es curiosidad infinita. En el caso de Lentini, el hombre con tres piernas, Ripley no se detiene en la malformación, la compasión o la perversidad: lo que lo maravilla es que sea un excelente jugador de futbol, que desde luego debió serlo.

Lo que llama la atención es la popularidad que acompaña la exhibición de esa humanidad aparte. Y no queda claro qué predomina: si es por oposición, es decir por afirmarse en la negación, por construir la propia normalidad en lo que se experimenta como una tara en el otro, o por afinidad, es decir por andarse viendo en el espejo.

"Si bien la nuestra es una selección descaradamente personal –concluyen los editores–, pensamos que de todos modos nuestros pequeños descubrimientos revelan un espíritu entrañable y duradero de la imaginación humana, formado en tiempos difíciles de penuria económica y guerra mundial –un espíritu todavía más valioso que el oro."

**DeQueen Studio.** "Este gallo con cuernos era el orgullo del White Owl Café, que pertenecía a Jesse T. Parker de DeQueen, Arkansas". 23 de agosto de 1931. Ripley's Believe It or Not! Archives.

IZQUIERDA: Retrato y anuncio de *Buck* Fulford de Port Arthur, Texas, campeón mundial en desplume de pollos. 30 de abril de 1935. *Buck* utilizaba un minuto 50 segundos en matar, desplumar, cortar, cocinar y comer un pollo. Ese tiempo lo distribuía de la siguiente manera: 40 segundos en cortarle la cabeza y matar al animal; 10 segundos para escaldarlo, 3 o 4 segundos para desplumarlo y limpiarlo; 3 segundos para cortarlo en 4 porciones y echarlo en aceite hirviendo; 30 segundos para cocinarlo y enfriarlo en hielo picado; y los segundos sobrantes para comerlo y saborearlo. Ripley's Believe It or Not! Archives.



Used 3/3/32

0139

Baltimore md.
Saturday Sep. 26, 1931.

0139

Dear Sir,
Mr. Ripley,
I am a Street cleaner in Baltimore and [the]
tallest one as a Street cleaner. they ca[ll]
me Lucky. Slim as I am well known all
over town. as I found a penny each da[y]
for 14 days if you put me in your column
please send me a clipping of it

Yours Truley.

[P.]S.
[Pl]ease let me know if are
[go]ing to put it in your

Daniel Bresoner.
1121 E. Pratt st Balto md.

Hay que considerar también el otro lado del proceso, el que corresponde a la creación de las singularidades. Porque Ripley no sólo caza y registra rarezas y extravagancias, también las promueve, las sugiere, en buena medida las crea. Pone a pensar a cada quién: ¿qué me hace diferente y digno de la curiosidad de este ocupadísimo empresario de lo insólito? Y una vez descubierto el factor de unicidad hay que tomarse el trabajo de fotografiar, convocar testigos fidedignos, llenar el formulario, mandar la carta. No debe olvidarse que detrás de cada singularidad hay una persona y su vida.

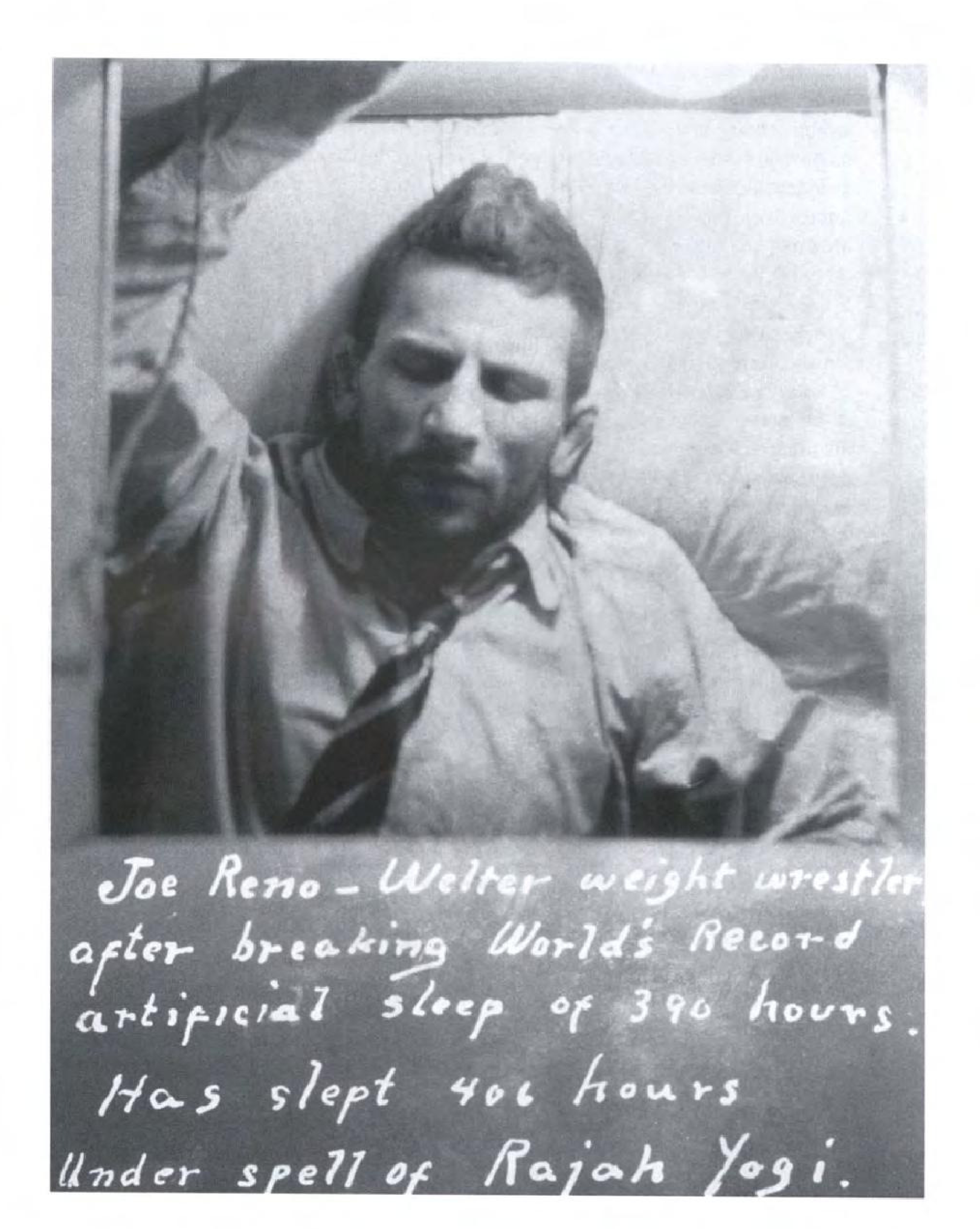
Si el individuo es capaz de masticar y deglutir navajas de afeitar por docenas; si no le hace nada un cautín encendido sobre la lengua; si tiene tres ojos o cuatro ombligos; si ha aprendido a guardar 25 monedas de a peso en la oreja derecha; si es "Buck" Fulford y mata, despluma, destaza, cocina y come un pollo en 1 minuto 50 segundos; si, como la señorita Zelma George, de Canton, Ohio, puede escribir para adelante o para atrás y de cabeza en cualquiera de las dos modalidades, y además puede escribir una oración distinta con cada mano en cualquier combinación; si el individuo es así, pues entonces no habrá duda de cuál es el rasgo peculiar que terminará colocándolo en los anales de la rareza. Pero, si no hay nada de esto, ¿es todavía posible reclamar un lugar? ¿Para qué?

En un periodo de exacerbado individualismo, tal vez es necesario forzar un poco las cosas para estar realmente en el mundo como un ser único. ¿Que no hay nada que resalte en la vida como una singularidad? Paciencia. Es cosa de abrir los cajones y buscar aquel lápiz de cincuenta años atrás. O la brocha de espuma para rasurarse que lleva sesenta años de servicio ininterrumpido, como atestiguan sus ralas y desgastadas cerdas. O el pepino gigante que ayer se levantó en la hortaliza familiar. O cualquier cosa.

Cualquier cosa. Israel, el Flaco Suertudo, Bressner, un barrendero de Baltimore, posa en el estudio fotográfico ante un telón bucólico para dar fe del milagro que lo inmortalizó en la tira de Ripley el 3 de marzo de 1932: encontró una moneda de un centavo ¡durante catorce días seguidos! John Strocco, de Woodside, Long Island, se retrata elegantemente vestido para demostrar su peculiar habilidad: casca nueces y avellanas con un golpe de palanca del dedo cordial.

O, incluso, nada de nada. En el capítulo Nunca/Siempre se incluye el caso de Roy Robert Smith, de Denver, Colorado, consignado en la tira del 18 de marzo de 1938. A la edad de treinta y seis años, Smith: "Nunca había probado una malteada, una cocacola, un *ginger ale*, vino, cerveza o whiskey; nunca había fumado tabaco en ninguna de sus presentaciones ni había inhalado rapé; nunca había nadado, cazado, pescado, ido de excursión ni patinado en hielo; nunca había jugado futbol, billar, póquer, cartas, beisbol, basquetbol, tenis, golf, hockey o polo; nunca había lanzado una herradura; nunca había manejado un coche ni había andado en bicicleta, motocicleta o caballo; nunca había visto un terremoto, una inundación o un tornado, ni había sido testigo de un accidente fatal; nunca había visto una carrera de ninguna especie; nunca había estado en una cantina; nunca le había caído un rayo ni había sido mordido por un animal o picado por un reptil o un insecto ponzoñoso; nunca había sido operado; nunca había disparado con una pistola, una escopeta, un rifle o un cañón; nunca le habían robado ni asaltado; nunca se había peleado; nunca había apostado; nunca había estado a bordo de

Israel Bressner, el flaco suertudo, barrendero de Baltimore, encontró un penique todos los días durante catorce días". 3 de marzo de 1932. Ripley's Believe It or Not! Archives.


Joe Reno - Welter weight wrestler
after breaking World's Record
artificial sleep of 390 hours.
Has slept 406 hours
Under spell of Rajah Yogi.

un vapor o de un yate; nunca había viajado en globo ni en avión; nunca había ordeñado una vaca o una cabra; nunca había estado en una cueva o en una mina; nunca había sido miembro de un club, una logia, una iglesia o cualquier otra organización; nunca había visto una corrida de toros o un duelo; nunca había ensillado un caballo; nunca había asistido a un rodeo; nunca había estado en un aserradero, un granero o una fundidora; nunca había estudiado una lengua extranjera; nunca había estado fuera de Estados Unidos; nunca había sido condenado por un crimen; nunca se había desmayado; nunca había estado en una cárcel ni había sido paciente de un hospital; nunca había besado a una mujer; nunca había estado comprometido en matrimonio."




Una vida inquietante, no cabe duda: singular, excéntrica, rara, una *oddity* difícil de superar.

Es en estos casos aparentemente triviales, desprovistos del escándalo de la monstruosidad y el brillo de lo prodigioso, alejados del asombro y la sorpresa –rostros mínimos, semblantes cotidianos, miradas básicas–, donde más hondo cala el verdadero asunto que aquí se muestra y celebra: la dignidad sanforizada del hombre en su minúscula existencia. ¡Qué orgullo en los catorce centavos del Flaco Suertudo, qué vanidad en el cascanueces humano, qué vanagloria de Roy Robert en su nada de nada!

Y es por tanto aquí donde mejor se advierte el profundo sentido moral de Ripley, unido desde luego a una fina noción del disparate y un humor desatado, las tres características que en este libro estupendo hacen legítimamente suyas Mark Sloan, Roger Manley y Michelle Van Parys.

IZQUIERDA: "Joe Reno, campeón de lucha de la Marina norteamericana, quien fuera hipnotizado por Rajah Yogi en Dallas, Texas, fue sepultado dormido en un ataúd, sin agua y sin comida, durante casi 17 días para establecer un nuevo récord mundial de sueño hipnótico en junio de 1930. A los 15 minutos de haber sido despertado por Rajah Yogi, Reno peleó en Shreveport, Lousiana, con el campeón de peso medio Red Lindsay hasta caer a los 10 minutos". 3 de febrero de 1931. Ripley's Believe It or Not! Archives.

ARRIBA: "Rajah Yogi de Oklahoma, místico oriental y hombre de trances hipnóticos, autografió esta fotografía promocional para presentarse ente Ripley, después de despertar a Joe Reno del largo letargo que le hiciera romper el récord". 11 de diciembre de 1931. Ripley's Believe It or Not! Archives.

**UN EXPERIMENTO TRÁGICO*** David Reimer nació Bruce, después fue Brenda y finalmente optó por el nombre de David. Nació en 1965 en Winnipeg, Canadá, junto con su hermano gemelo Brian. Al cumplir ocho meses los hermanos fueron sometidos a una intervención rutinaria: la circuncisión. Por accidente o por negligencia, el electrocauterio que se empleó en el procedimiento quemó por completo el pene de Bruce. A pesar de que su familia consultó con varios especialistas, ninguno les pudo dar una esperanza y el bebé de ocho meses inició su vida sin pene.

Por ese tiempo comenzaba a cobrar notoriedad el grupo médico y científico encabezado por el doctor John Money en la Universidad Johns Hopkins en Baltimore, dedicado a tratar los casos de ambigüedad sexual. Money y su equipo no solamente habían creado los criterios para la asignación médica del sexo, sino además habían formulado una teoría según la cual la identidad sexual era el producto, no de elementos biológicos sino de factores ambientales, por lo que era posible que los sometidos a los procedimientos adecuados (quirúrgicos y hormonales) pudieran desarrollarse como niñas. Después de una evaluación los expertos consideraron que Bruce Reimer era un candidato perfecto.

La teoría de Money resultaba muy atractiva dentro de un debate que ha ocupado la atención de varias generaciones, sobre si los factores socioculturales tienen una importancia decisiva, por encima de los genéticos o biológicos (o a la inversa), en un vasto territorio de temas que van desde la explicación de la conducta criminal hasta la formación de la inteligencia. El especialista tenía en sus manos un caso con el que podría explicarse de manera casi perfecta sobre la formación de la identidad de género a favor de los factores medioambientales, dado que, por tratarse de gemelos, el hermano de Bruce sería en todo momento un testigo con el que podría compararse la evolución de su paciente.

A la edad de un año y nueve meses, Bruce fue sometido a una intervención quirúrgica en la que fueron extirpados los testículos y lo que quedaba del pene, sin obstruir el tracto urinario. La familia fue instruida por el equipo médico de criar a su hijo a partir de ese momento como niña, y así regresaron a su casa con una nueva hija, a la que llamaron Brenda. La ropa, la educación, los juegos, el arreglo personal, el corte de pelo y el trato fueron los apropiados para esta nueva identidad. En la pubertad se iniciaron los tratamientos hormonales para que Brenda se desarrollara con todos los atributos de una joven. Más adelante estaba programada una nueva cirugía, esta vez para crearle una vagina artificial.

Sin embargo, desde pequeña Brenda se rebelaría contra su nueva condición. Su comportamiento era el de un niño, más parecido al de su hermano que al de otras niñas. Tuvo en consecuencia múltiples problemas en la escuela y en su vida cotidiana que le provocaban sufrimiento. La familia comenzó a tener serias dudas.

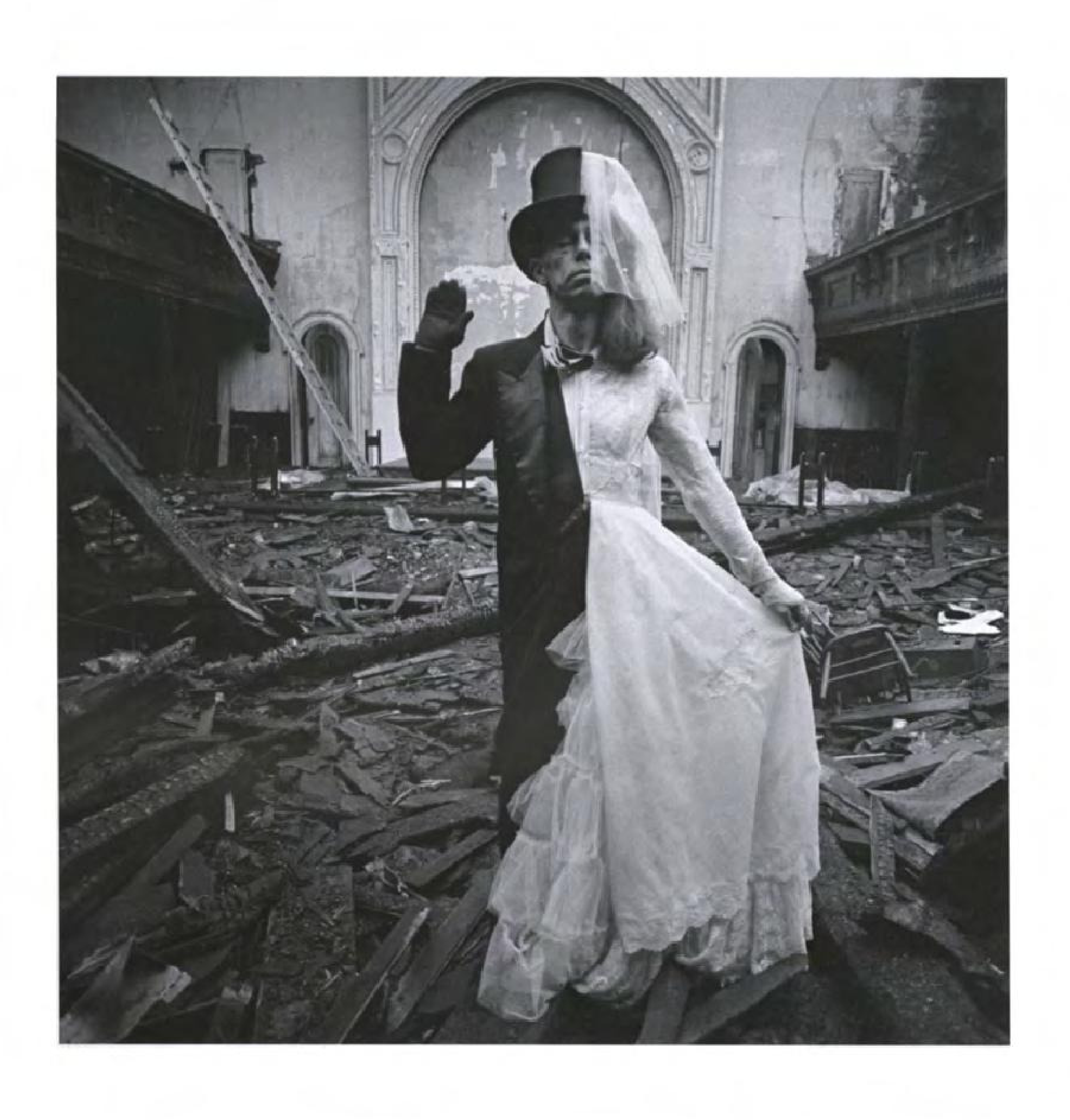
Brenda se negó terminalmente a proseguir su tratamiento con Money y algunos años después de enterarse de su verdadera condición, que su familia le reveló por recomendación de un siquiatra, decidió emprender un complicado y doloroso camino de retorno para recuperar su original condición masculina. Una doble mastectomía para eliminar los senos creados por las hormonas recibidas, la creación de un pene y testículos artificiales y la adopción de un nombre, por primera vez decidido por él: David. Intentó así reconstruir su vida por completo, aunque sufría episodios de depresión grave y recurrente.

Finalmente, en un estacionamiento solitario decidió acabar con su vida disparándose un tiro. Su vida y su muerte dejan en claro que la formación de la identidad de género es algo mucho más complejo que la creencia de que ésta queda determinada exclusivamente por factores ambientales. / Javier Flores

* Versión editada del artículo aparecido en *La Jornada*, el 23 de junio de 2005, reproducido con autorización del autor.

"Josephine-Joseph, mitad hombre, mitad mujer de nacimiento. Él / Ella tenía un espectáculo itinerante llamado *The Josephine-Joseph show*, en el que presentaba a un gran número de personas fuera de lo común", ca. 1930. Ripley's Believe It or Not! Archives.





**Arthur Tress.** Stephan Brecht, novia y novio, Nueva York, 1970.

# LO GROTESCO EN LA FOTOGRAFÍA* | A.D. Coleman

*Toda vida no es más que una serie de imágenes en el cerebro, y no hay diferencia entre aquellas nacidas de las cosas reales y las nacidas de las ensoñaciones interiores, por lo que no hay razón para valorar unas sobre las otras.*
H.P. Lovecraft, "The Silver Key".

Hacia fines de la década de los sesentas debió haber sido evidente, para cualquier observador atento, que una generación de fotógrafos estaba muy ocupada en extender los límites de su medio, al vencer las limitaciones impuestas de manera externa y violar todas las prohibiciones en relación con la técnica, la forma, el estilo, el tema y el contenido.

Si consideramos el espíritu de esa década, que admitía el flujo, el experimento, la innovación y la iconoclasia en todas las artes, eso prácticamente no sorprendía. Al responder, en mi papel de crítico, a esa imaginería, advertí que gran parte de ella me provocaba y estimulaba de formas muy diversas. Además me di cuenta de que el encuentro con ciertas fotografías me producía molestia e inquietud –no porque fueran desagradables en un sentido puramente sensorial, sino porque alguna relación entre el estilo, la técnica, la forma, el tema, el contenido, el contexto cultural y el medio mismo generaban un estrés emocional e intelectual–. Estas imágenes ocasionaban desconcierto, ansiedad, enojo –sentimientos que yo no asociaba con lo que generalmente se llamaba fotografía "creativa".

Rápidamente se hizo evidente que éste no era un efecto accidental de imágenes fortuitas. Cierto tipo de fotografías –y significativamente muchas de ciertos fotógrafos– causaban estas respuestas de manera sistemática, no sólo en mí sino en los demás. Esto no implicaba ningún juicio de valor (al menos no de mi parte), sino sencillamente una realidad en mis reacciones. Las obras simplemente existían; el problema era conciliar mi respuesta. Por lo general mi solución al problema es buscar las preguntas correctas. En este caso, las preguntas que me confrontaban, desde el punto de vista crítico, eran: ¿Por qué esta imaginería tiene ese efecto? ¿Cómo podría ser descrito y definido este fenómeno?

Al buscar medios para describir, interpretar, evaluar y explicar estas imágenes, arribé finalmente al concepto de *lo grotesco*. De todos los términos que consideré (y eventualmente descarté), éste fue el único que abarcaba imágenes diversas, aunque relacionadas, sobre las que aquí se discute, y en muchos casos, de las que se reproducen en este volumen.

*Lo grotesco* es un término cargado, ya que lleva una gran cantidad de peso emocional e incluso cultural. Esto se hizo evidente no sólo en el curso de mi investigación sobre su origen y evolución sino también en relación a los fotógrafos cuya obra es ejemplo de lo grotesco. Muchos de los que están incluidos en esta colección se sintieron molestos con el término, incluso cuando ellos mismos empleaban toda una variedad de sinónimos al refe-

* Versión editada de la introducción al libro *The Grotesque in Photography* (Nueva York, A Ridge Press Book & Summit Books, 1977). Reproducido con permiso del autor.

rirse a su trabajo. De los otros que son mencionados aquí pero que no están representados con imágenes, un número considerable está ausente como resultado de su propia negativa, o la de sus representantes, a aceptar la aplicación de ese término a su imaginería.

Sin embargo, el poder inherente a la palabra es apropiado a la naturaleza cargada de estas fotografías. Y de todos los sinónimos frecuentes para obras de este tipo, *lo grotesco* es el único con una amplia historia de uso por parte de la crítica en las artes visuales. Además ha sido utilizado no sólo como un adjetivo calificativo sino como una modalidad –como un marco conceptual propio, inclusión dentro de la que tienen lugar las operaciones performativas y cognitivas características–. Esto es, las obras incluidas en el modo grotesco –al menos aquéllas deliberadamente creadas para evocar esa respuesta particular– encarnan ciertas actitudes y entendimientos específicos que son comunicados a través de ciertos métodos específicos.

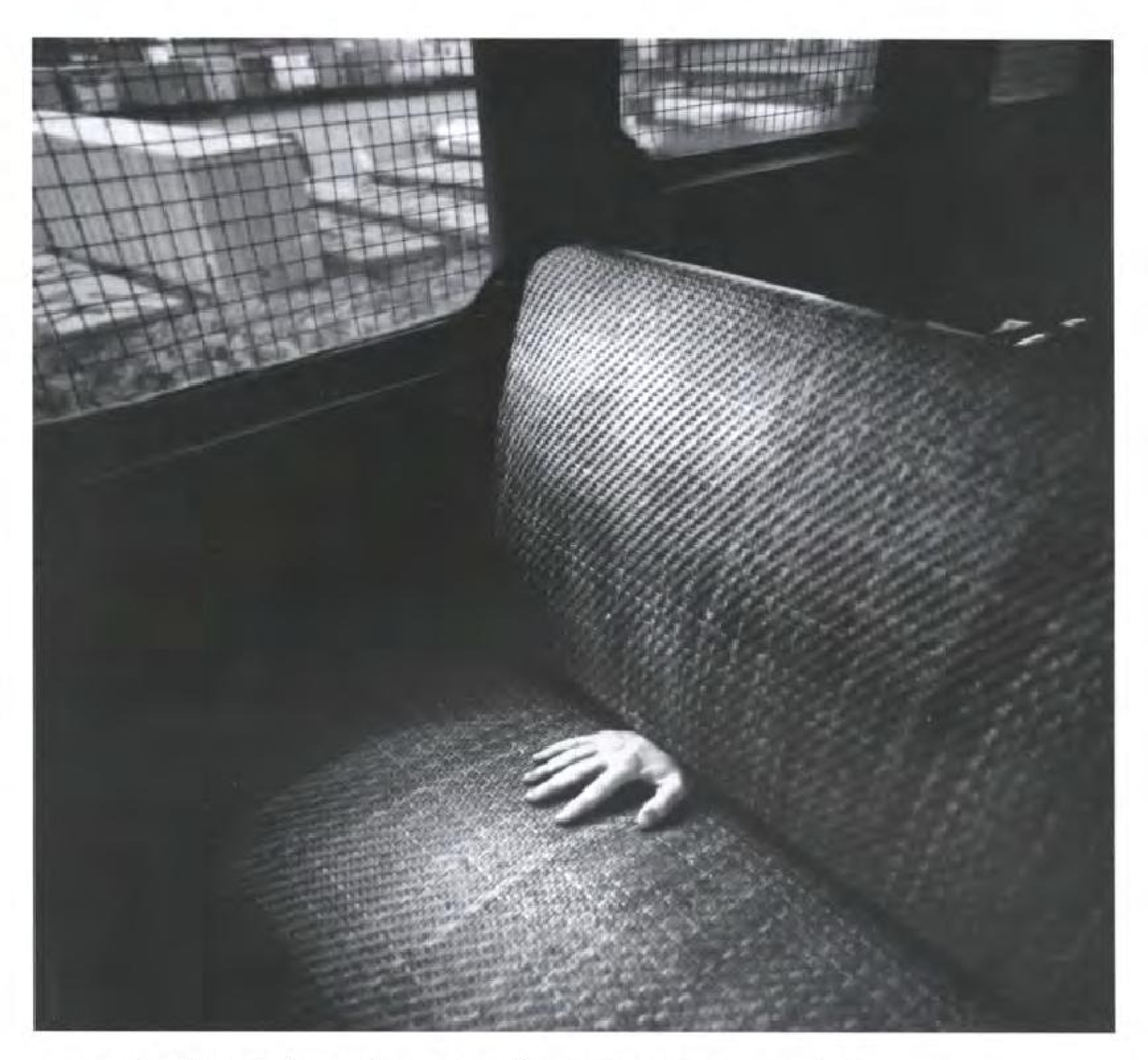
Mi intención de antologar y agrupar estas imágenes ha sido establecer un fundamento para la consideración de lo grotesco como una modalidad de la fotografía. Creo que éste es particularmente pertinente para la fotografía contemporánea. [...] He evitado rastrear sus orígenes en la historia de las demás artes gráficas, asumiendo que el lector puede hacer fácilmente esas conexiones. Ciertamente las imágenes de este libro tienen sus paralelos en algún lugar de las demás artes visuales, ya sea en los frescos de la antigua Grecia, los manuscritos ilustrados, los bestiarios medievales o las obras de maestros como Bosch, Brueghel, Goya, Tchelitchew, Orozco y muchos más. El impulso del que surge lo grotesco es viejo y profundo. Pero más que acreditar ese tipo de trabajo en fotografía estableciendo sus analogías con otros medios, lo que me ha interesado es explorar su evolución fotográfica, su variedad y volumen. [...]

* * *

Al explorar el concepto de lo grotesco tal y como se aplica en la fotografía y como se manifiesta en diversas formas de la imaginería fotográfica, debe reconocerse un dilema esencialmente semántico.

El término *grotesco* tiene varios significados establecidos y un número aún más grande de usos vernáculos aceptados.[1] A diferencia de gran parte del vocabulario descriptivo y analítico aplicado a las artes visuales, la palabra *grotesco* se originó, en realidad, como descripción de una forma particular de arte visual. Su fuente es italiana: tanto *La grottesca* (sustantivo) como *grottesco* (adjetivo) derivan de *grotta*, que quiere decir "gruta". Fueron "acuñados para designar un cierto estilo ornamental que vio la luz durante las excavaciones a fines del siglo XV, primero en Roma y luego en otras partes de Italia, y que acabaron por constituir una antigua forma hasta ahora desconocida de pintura ornamental."[2] Ese estilo de pintura se distinguía por su énfasis en las fusiones biomórficas y artificiales de plantas, animales y rasgos humanos.

La palabra tuvo en su origen, entonces, un significado bastante reducido y específico, restringido a un cierto género de arte gráfico. Con el tiempo, sin embargo, sus significados se multiplicaron y expandieron. Otras formas de artes visuales se agruparon bajo su eje. Aplicada a la música, la palabra era utilizada para denotar ciertas estructuras melódicas y armónicas. En literatura se la empleaba como una clasificación

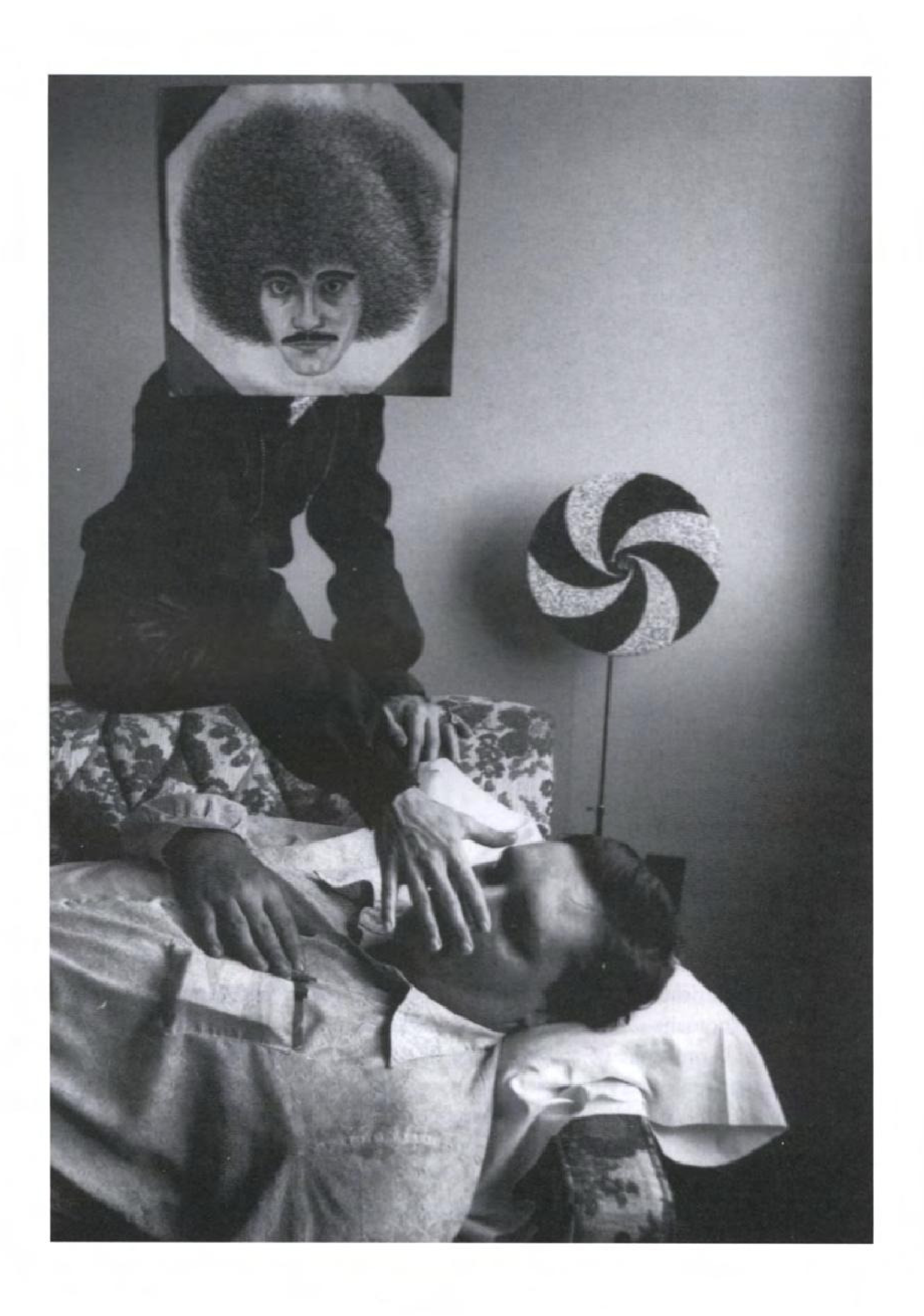


para varios tipos de lenguajes, escenarios, acciones y protagonistas.

Incluso dentro de los confines, comparativamente estrechos, de los medios creativos, la palabra pasó gradualmente a servir para diversas tareas. En aquellos contextos *lo grotesco* implicaba, entre otras cosas, disonancia, exageración (por lo general más allá del punto de la caricatura, que era a menudo vista como una categoría separada aunque relacionada), anomalía o incongruencia, y una deformidad espiritual de grandes proporciones. Por lo consiguiente, implícita o explícitamente, el término implicaba también connotaciones metafísicas y filosóficas, y sugería que el orden natural de las cosas, proverbialmente beneficioso, había sido subvertido o incluso desmentido.

A medida que la palabra se introdujo en el uso vernáculo, su significado se amplió todavía más, hasta el grado de que ahora no sólo cubre severas anormalidades físicas sino incluso conductas humanas inapropiadas, aunque no particularmente inusuales. Así diluida y desactivada, no es de sorprender que durante la década de los sesentas la palabra haya entrado a la jerga de los adolescentes británicos, en la forma de un diminutivo que se aceptaba –*grotty*– como sinónimo de lo simplemente extraño, desagradable y pasado de moda.

Arthur Tress. *La mano en el tren.* Staten Island, 1971.



Arthur Tress. *El hipnotista.*

Sin embargo, estas transformaciones considerables y diversas en los significados de la palabra son algo más que simplemente esos cambios inevitables que todo idioma sufre en el uso popular. Yo sugeriría que eso representa algo más significativo: una gradual pero profunda alteración de la visión del mundo en la cultura occidental, una revisión importante de su percepción de "normalidad". E iría incluso más lejos, sugeriría que mucha de esa alteración puede rastrearse en el impacto de la fotografía sobre esa cultura.

Consideremos la evolución de la palabra. En sus orígenes se usa exclusivamente para denotar las fantasías de la imagen, cuyo impacto sobre los observadores se debe en gran medida al reconocimiento por parte del público de la imposibilidad biológica de aquellas formas. El efecto de ese arte es, por lo tanto, en buena medida atribuible a una conciencia de la violación intencional del artista de las leyes naturales al concebir esas visiones. Si bien ese significado sigue operando, otro, aparentemente su antítesis, viene a unírsele: aquellos fenómenos naturales y aquellas formas de la conducta humana que son sólo divergentes de la norma.

¿Es una simple coincidencia que una palabra llegue a significar cosas tan diferentes? ¿O han cambiado las actitudes que están detrás de estas definiciones? Y si es así, ¿por qué?

* * *

La verosimilitud descriptiva de la fotografía –su capacidad de aprehender de modo permanente la luz que refleja la superficie de los pequeños segmentos de realidad– no tenía precedente en las artes gráficas o en ninguna otra forma de comunicación visual. La óptica de la cámara continuamente reitera, con insistencia, la perspectiva del Renacimiento en la que hemos sido entrenados para ver. En una cultura adicta a la "razón", como lo ejemplifica el método científico, las premisas tecnológicas y mecanicistas son prueba suficiente de lo irrecusable de las imágenes fotográficas como documentos precisos y confiables.

La mayoría de los primeros escritos sobre fotografía encierran aquellas respuestas. La fascinación por el medio era su credibilidad, que a su vez se basaba en la verificación automática de las estrategias, altamente arbitrarias, de la perspectiva renacentista, profundamente arraigadas en la cultura occidental. La misteriosa precisión y el exquisito detalle de la imaginería fotográfica eran citadas continuamente en aquellos textos. A menudo se referían a la cámara (una construcción de madera, metal, tela y vidrio) como un "testigo", mientras que el fotógrafo tendía a ser relegado a la posición de "operador", como si él, o ella, no fuera en realidad el hacedor de las imágenes sino sólo el sirviente impersonal de la máquina que las hacía.

El primer compromiso, entonces, y el más fuerte de la cultura occidental con la fotografía, fue con su función aparentemente precisa e imparcial como un sistema de registro visual. Las razones para ello son complejas y van más allá del alcance de este estudio. Pero ese compromiso se esparció (y aún se esparce) –de un modo, por cierto, casi unánime– dentro de esa cultura. Era además un compromiso profundo y para nada limitado a lo visualmente *naive*. En fecha tan reciente como 1953, por ejemplo, un teórico de las artes visuales tan sofisticado como William M. Ivins, Jr., entonces curador de Impresiones y Dibujos del Museo de Arte Metropolitano, dijo que la fotografía era

el primer medio visual "sin sintaxis". Con ello quería decir que, bajo condiciones de operación normales, no había, supuestamente, interferencia del hombre entre el evento que se desarrollaba frente a la lente y la imagen que resultaba de ello.

Con una creencia tan predominante en la objetividad de la fotografía, no es de sorprender que una de sus primeras aplicaciones haya sido la exploración visual del mundo exterior, particularmente sus aspectos remotos y exóticos. Así empleado, uno de los primeros efectos del medio fue amplificar la verdad de la admonición que Hamlet le hace a Horacio: "Hay más cosas en el cielo y en la tierra... de las que las sueña tu filosofía." Ésta ha sido una de las continuas contribuciones de la fotografía a la percepción del mundo. Al presentar, como lo hace, una réplica bidimensional de sus modelos, la fotografía introdujo a los miembros de una cultura fotográfica a una variedad de experiencias vicarias, cuyo rango y cantidad era, por inconcebible que parezca, anterior a la invención del medio. De pronto fue posible observar objetos, criaturas, gente y sucesos de todas partes del globo, en toda la sorprendente e inimaginable diversidad del mundo real –mucho más de lo que cualquier ser humano podría encontrar en el curso de una vida–.



Puede decirse, entonces, que la fotografía ha generado una importante alteración del modo de ver el mundo. Al hacerlo, ha llevado a una conclusión inevitable. Había poco que la imaginación creativa pudiera concebir –independientemente de lo absurdo o extremo que fuera en apariencia– que no tuviese su paralelo en algún lugar del mundo natural o en el ámbito de la conducta humana. Y había mucho en la realidad, junto a lo que las proyecciones imaginativas, aparentemente más exageradas, palidecían al ser comparadas. En este nuevo contexto fue necesario revisar el concepto de *lo grotesco*. En una sociedad homogénea, cuya visión del mundo está restringida, la anormalidad puede ser una idea fija y absoluta. En una sociedad fluida, capaz de ver más allá de sus propios perímetros, la normalidad se vuelve relativa. La gente que se perfora la nariz con pedazos de huesos son grotescas sólo entre aquellos que no lo hacen.

Por consiguiente, al tratar de alcanzar una definición de lo grotesco en fotografía, dos series de reglas a menudo contradictorias deben considerarse de manera simultánea. Una de éstas circunscribe el significado tradicional de la palabra a la manera en que se aplica a las artes visuales, dirigido aquí a sus manifestaciones específicamente fotográficas: ciertos tipos de imágenes alucinatorias, visionarias, que violan el conoci-

Arthur Tress. *Retrato de una mujer.*

miento común de las operaciones del mundo natural. Dado que ese significado es comparativamente exacto, es relativamente fácil determinar qué imaginería es clasificada apropiadamente de ese modo.

Pero también debe tomarse en cuentra otra serie de reglas. Ellas delinean los significados más recientes del término como sinónimo de aquellos fenómenos que no pertenecen a la ficción (y las imágenes que de ahí se derivan), y que existen en o más allá de los límites de las normas culturales y psicológicas –violaciones del orden social más que del orden natural de las cosas–. Aquéllas no son una y la misma cosa, y las descripciones de los sucesos reales, que obligan al reconocimiento de la arbitrariedad de las creencias, los estándares y los sistemas de valores, reafirman esa distinción.

Ésta última es una norma mucho más relajada que la anterior, ya que esas reglas están continuamente cambiando. Los sucesos y conductas comunes en una cultura, estrato social o época, pueden convertirse en las cosas grotescas de otra. Al incluir en esa segunda categoría, imágenes cuya naturaleza grotesca no está dada únicamente por mi opinión personal, intenté compensar, hasta donde fue posible, al máximo mi propia subjetividad y parcialidad. En la mayoría de los casos, tanto el tema general como las imágenes mismas han sido definidos, en otros lugares, como grotescos.

Esto no significa que yo considere grotescas a todas las imágenes que siguen. Tampoco debería el lector sentirse obligado a hacerlo. Desde que el término ingresó al vocabulario de la crítica su aplicación ha sido tema de debate, sin duda porque sus connotaciones han sido muy variadas y su alcance muy amplio. En la cuestión de definir una obra como grotesca, la respuesta es tan importante como la estructura. Idealmente, este amplio corte transversal permitirá a los lectores localizar su significado por sí mismos.

Al concluir su estudio, Wolfgang Kayser ofrece tres rasgos distintivos de lo grotesco: "Lo grotesco es el mundo vuelto extraño... Lo grotesco es un juego con lo absurdo... Lo grotesco es un intento por invocar y someter los aspectos demoníacos del mundo." Si tenemos presentes estos rasgos, un examen de las imágenes que siguen puede llevar a un entendimiento más preciso y más claro de *lo grotesco* –y también puede revelar algo sobre la enorme influencia moldeadora de la fotografía en la percepción del mundo y las vidas vividas dentro de ella.

*Traducción: Patricia Gola*

## Notas

1 El *Webster's Seventh New Collegiate Dictionary* proporciona las siguientes definiciones: **grotesco:** *sust.* I. una pieza de arte decorativo que se caracteriza por formas animales y humanas fantásticas, a menudo entretejidas con follaje, o figuras similares que pueden distorsionar lo natural y convertirlo en absurdo, feo o caricaturesco. **grotesco:** *adj.* relacionado a o con las características de lo grotesco: como (a): fantástico, bizarro (b): absurdamente incongruente (c): que se aleja marcadamente de lo natural, lo esperado o lo típico. Sinón.: véase *fantástico.* **grotto**: I: cueva. II: un retiro artificial o una estructura construida para semejar una cueva natural.

2 Esta cita del difunto Wolfgang Kayser pertenece a *The Grotesque in Art and Literature* (1957). Me he extendido ampliamente sobre este estudio clásico, como lo indicarán las referencias a él en el texto. Las propuestas de Kayser han sido invaluables para mi comprensión del método. Su análisis de lo grotesco –particularmente sus implicaciones metafísicas– se fundaba en una sensibilidad moderna; él sentía gran simpatía hacia las cuestiones filosóficas que subyacen a este "principio estructural y comprensivo de las obras de arte".

# TIEMPOS EXTRAÑOS (DE BICHOS RAROS):
## Los años sesentas en la foto de Diane Arbus | Laura González Flores

*Para José Ángel, Javier y Jorge, incansables perseguidores del conejo blanco.*

UNO

*People are strange when you're a stranger/ Faces look ugly when you're alone/ Women seem wicked when you're unwanted/ Streets are uneven when you're down.* § The Doors, "People Are Strange".

1962, noche. Un cisne blanco nada en el estanque del castillo de una Disneylandia desierta. La imagen que podría constituir una evocación del mundo de la ilusión es, por el contrario, una visión inquietante y perturbadora. Esta fotografía es característica de Diane Arbus, al igual que todo aquello que, aun formando parte de lo familiar y conocido, nos es devuelto en sus imágenes con un disfraz de extrañeza: unos novios adolescentes, un bebé llorando, una mujer con sombrero cruzando una calle, una habitación con un árbol de navidad. La cotidianidad de las situaciones no las protege de la mirada inclemente de Arbus, que detecta en ellas algún punto que se escapa de lo ordinario.

Diane Arbus tenía la capacidad de ponerse en el pellejo de otra persona. Y sin embargo, en la práctica de toma callejera que la fotógrafa Lisette Model organizó para sus alumnos en 1955 en el Lower East Side de Nueva York (entre ellos Arbus, que a instancia de su maestra, había llevado consigo a sus dos pequeñas hijas, Doon y Amy, pues no tenía con quién dejarlas), Diane no sabía qué hacer: "No puedo fotografiar", le dijo a su admirada mentora, quien le preguntó el motivo. "Porque lo que quiero fotografiar, no lo puedo fotografiar", repuso. "Pero, querida," contestó sabiamente Model, "debes averiguar qué es lo que quieres fotografiar. Vete a casa y piénsalo." A la siguiente sesión, Diane llegó con la respuesta para su maestra: "Ya sé qué quiero fotografiar. Quiero fotografiar la maldad."[1]

Tuvieron que pasar varios acontecimientos en la vida de Arbus para que la artista encontrara el estilo personal, directo, honesto y perturbador que le conocemos. Un estilo capaz de transformar cualquier realidad cotidiana en un espectáculo de lo peculiar, de lo extraño, de lo siniestro. Porque cualquier situación y cualquier persona (inclusive la más tierna, como Doon, su hija recién nacida) puede manifestar el germen de lo siniestro: "Es una niña," escribe Arbus a su amiga Pati Hill comunicándole el nacimiento de su hija, "sé que los odias, pero ella es bastante fantástica. Me recuerda a un simio y me hace reír...".[2]

El primer acontecimiento vital que marcó su carrera de fotógrafa fue su separación en 1959 de su marido Allan Arbus, con quien se había iniciado en la fotografía y con el que había compartido estudio, laboratorio y un relativamente próspero negocio de foto de modas hasta 1956, año en el que Arbus inició su trabajo personal bajo la tutoría de Lisette Model. Asumir la soledad de su vida personal y profesional implicó para ella muchas dificultades y privaciones, pero también la consolidación de una personalidad y un estilo propios. El hecho de abandonar las comisiones de fotografía de modas, de las que

**Diane Arbus.** *Tragafuego en un carnaval.* Palisades Park, Nueva Jersey, 1956. 


SIDE SHOW

Arbus había hecho básicamente la producción, condujo a la fotógrafa a intentar sobrevivir realizando proyectos más afines al interés que había confesado a Model anteriormente. Así, en abril de 1960, Arbus publica "El viaje vertical: seis movimientos de un momento dentro del corazón de la ciudad" en la revista *Esquire*: un artículo en el que reúne fotos y textos de personajes "distintivos" de Nueva York, contraponiendo, por ejemplo, a Hezequiah Trambles, el actor que representaba al "repulsivo hombre de la jungla", con personajes de alta sociedad en la ópera, o a las damas de las "Hijas de la Revolución Americana" con el enano Andrew Ratoucheff, que hacía imitaciones de Marilyn Monroe y Maurice Chevalier. De manera significativa, Arbus asocia este trabajo con el relato de Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*: caí en él como Alicia. Hayes y Benton (los editores de *Esquire*) fueron el conejo blanco. Mi viaje fue vertical y mareante como el de Alicia."[3] A partir de la publicación de este artículo, Arbus inicia su proyecto sobre personajes excéntricos, que fue rechazado en su formato original, aunque se publicó al año siguiente en *Harper's Bazaar* como "El círculo completo".



Otro acontecimiento que cambió definitivamente el modo de fotografiar de Arbus fue su adopción en 1962 de una cámara Rolleiflex gran angular, con la que sustituyó a la Nikon reflex con la que había trabajado en los años cincuentas. La cámara de formato medio no sólo le posibilitó una mayor definición de imagen ("Ninguna cámara era suficientemente precisa para ella", comenta Allan Arbus), sino que también la llevó a fotografiar de un modo distinto, componiendo lenta y cuidadosamente, encuadrando al personaje por retratar en un formato cuadrado más justo y más cerrado. Dejó de editar las imágenes del negativo, como le había enseñado Alexey Brodovitch y comenzó a respetar el encuadre de negativo entero. Como resultado de este nuevo modo de disparar, la sensación de intimidad se acentuaba por el hecho de que no fotografiaba desde el nivel de los ojos, ocultando su rostro, sino enfrentando directa y emocionalmente al retratado con la mirada descubierta:

> El proceso en sí mismo tiene un tipo de exactitud, de escrutinio, al que no estamos sujetos normalmente. Quiero decir, que no nos sometemos mutuamente a esto. Somos más amables hacia el otro de lo que la intervención de la cámara produce en nosotros. Es un poquito fría, un poquito dura [...]. Creo que efectivamente sí lastima, un poco, ser fotografiado.[4]

**Diane Arbus.** *Niña llorando.* Nueva Jersey, 1967. © 1972 Estate of Diane Arbus LLC.

A este nuevo modo de fotografiar lo complementó también con otro modo de positivar sus negativos: a partir de los años sesenta, la fotógrafa comenzó a dejar un borde negro alrededor de las imágenes como constancia de la impresión del negativo completo y acentuando la construcción de la imagen a través de la colaboración entre el fotógrafo y el retratado. Es esta complicidad con el sujeto de la fotografía lo que no sólo marca una diferencia radical con el trabajo de otros fotógrafos de su época, sino que constituye un rasgo fundamental de su obra, sorprendente tanto por la dureza implícita de la realidad fotografiada como por el carácter descarnado de su propia mirada. Como describe John Szarkowski, Arbus sabía que la honestidad no era un regalo, sino una recompensa otorgada por el valor de enfrentar la verdad, por no apartar la vista.[5]

## DOS

*My eyes have seen you/ My eyes have seen you/ Let them photograph your soul/ Memorize your alleys/ On an endless roll.* § The Doors, "My Eyes Have Seen You".

¿Qué era eso que Arbus no podía dejar de ver, aquella verdad que enfrentaba sin apartar la vista? Su cámara no registraba la verdad óptica de la realidad material, el testimonio visual de lo que tenía delante. Lo que su fotografía atestigua es aquella verdad intrínseca sobre la naturaleza humana que la aterraba y fascinaba a la vez: la maldad implícita y potencial manifestada en (y no por) cualquier ser humano. Más que un testimonio de lo extraño, deforme o perverso de la condición humana, las fotografías de Arbus constatan cómo pueden manifestarse estos defectos en el ser humano. Los sujetos o escenas fotografiados son meros recipientes aleatorios sobre los que recae una suerte de injusticia divina: al igual que los dioses y los hombres descritos en las historias de la mitología griega que cautivaban a Arbus, los personajes de sus fotos cumplen inevitablemente con el rol que les fue destinado en el escenario de los años sesentas. Depositarios de deformidades físicas y psíquicas, ejemplos únicos de debilidades y flaquezas humanas, sus retratados no tienen inconveniente en mostrarse de manera abierta porque, a la postre, se saben inocentes. Representan así su papel delante de una Arbus íntegra y compasiva que comparte con nosotros su butaca privilegiada en el espectáculo de lo extraño.

Esta cualidad subjetiva e interna del trabajo fotográfico de Arbus lo hace muy diferente del de otros fotógrafos del "nuevo fotoperiodismo" de la época, como Winogrand y Friedlander, con quienes expuso en el Museo de Arte Moderno [MoMA], en 1967, en la muestra *New documents*, organizada por John Szarkowski. Ellos seguían la estrategia de fotografiar "al vuelo" como había propuesto Cartier-Bresson en su libro *Photographie à la Sauvette* (publicado en 1952 y traducido en Estados Unidos como *The Decisive Moment*): una fotografía de pisa-y-corre que "roba" el instante a la realidad a través de la perfecta sincronía del ojo, la mano y el cerebro. Ciertamente, tanto la obra de Winogrand como la de Friedlander son significativas por su excelencia y creatividad compositiva, lograda por una organización de elementos formales y tonales aparentemente casual y aleatoria. Según la crítica que recibió en ese entonces, la obra de Arbus mostraba un menor interés formal y una mayor preocupación por el tema fotografiado: "Para mí el asunto de la fotografía es más importante que la fotografía misma. Y más complicado."[6] Esta preferencia por el asunto hacía que se la valorara como menos "vanguardista" que

Winogrand y Friedlander, a quienes se consideraba dignos (aunque norteamericanos) sucesores del estilo fluido, experimental y crítico de Robert Frank.

Cierto es que la publicación en 1959 de *The Americans* de Robert Frank había constituido un hito para la fotografía estadounidense. Afincado como fotógrafo en Nueva York desde 1947, Frank realizó las fotografías para su libro con el apoyo de dos becas Guggenheim, otorgadas consecutivamente en 1955 y 1956, que le permitieron viajar y fotografiar a lo largo del territorio norteamericano durante casi dos años. Los temas cotidianos e icónicos de la realidad americana (anuncios publicitarios, gasolinerías, arquitectura vernácula, fiestas populares, escenas urbanas), que habían sido documentados por la mirada estructurante y objetizadora de Walker Evans en *American Photographs* de 1938, aparecían presentados con un subjetivismo crítico en *The Americans*. Donde Evans idealizaba, creando iconos y héroes, Frank descubría y señalaba. Mientras Evans construía positivamente una idiosincrasia americana, Frank la deconstruía, develando sus contradicciones. A pesar de sus diferencias, ambos describen "lo americano" con una mirada de afuera hacia adentro.

Arbus conoció y trató amistosamente a ambos fotógrafos, e incluso les pidió apoyo para solicitar una beca Guggenheim en 1962. Sin embargo, la visión de Arbus es diametralmente opuesta a la de Frank y Evans, porque su fotografía surge de adentro hacia afuera. En tanto que Arbus define su estilo, se plantea un fuerte antagonismo con Evans; mientras él se aproxima al sujeto marcando una distancia y un cierto desinterés, ella se involucra, se identifica e incluso se confunde plenamente con lo retratado. A pesar de que inicialmente admiraba a Evans, para 1971 Arbus concluye que no era sino "un fotógrafo interminable y prístino" cuya temática le resultaba aburrida. "No puedo soportar lo que él fotografía. No puedo explicar esa confusión."[7] Con Frank, como con Friedlander y Winogrand, Arbus sostuvo una relación cordial, aunque más sustentada en la casualidad que en la afinidad profesional.

Es con Lisette Model con quien se puede vincular a Arbus, tanto en su forma de trabajar como en la orientación temática: ambas coinciden en su capacidad de representar al retratado (las más de las veces, un sujeto marginal) en su extrañeza como una fuente de paradojas. Mientras que en los retratos de Model (como aquel de la bañista monumental, de la serie de Coney Island publicada en *PM Weekly* con la leyenda "Coney Island hoy, el paraíso del baño de millones, donde la diversión se da en una escala gigantesca") hay un punto grotesco, pero tranquilo, en los de Arbus el carácter extraordinario aparece desbordado: el humor satírico de la maestra se transforma en el grito inteligente, sordo y despiadado de la obra de la discípula. La diferencia entre ambas, pues, sería el grado de anomalía de los "bichos raros" que Arbus buscaba conscientemente para fotografiar:

> La semana pasada busqué la palabra "anomalía", porque siempre pensé que quería decir un pez fuera del agua, pero yo sabía que estaba equivocada y así era. Quiere decir algo que no está sujeto a una analogía o regla, algo raro o extraño o excepcional... y vi la conexión entre los excéntricos y los *freaks*, la excepción a toda regla...[8]

*Freaks*. Una imagen de lo excéntrico que aparece en la poesía, la música y, magistralmente con Arbus, en la fotografía de los sesentas. El *freak* que introducen Frank Zappa

y su grupo Mothers of Invention, en 1966, es el "fenómeno", el "bicho raro" fuera del circo. Arbus estaba en lo cierto cuando intuía que la anomalía tenía que ver con un animal fuera de su hábitat: ¿pues no son sus sujetos, esos novios adolescentes, ese bebé llorando, aquella mujer con sombrero cruzando una calle, aquella habitación con un árbol de navidad, unos peces fuera del agua? ¿No se ha convertido el mundo, ese espacio seguro en el que creció la niña judía y clasemediera neoyorquina Diane Nemerov, en un escenario brutal, de apuestos y promisorios presidentes asesinados, de líderes negros encontrando la muerte, de *hippies* utópicos que intentan detener la absurda guerra de Vietnam a golpes de flores y drogas? Ella misma, una talentosa artista en sus años adolescentes, madre judía a los 23 años y fotógrafa con una singular vocación para leer y escribir y hacer imágenes insólitas de lo extravagante, ¿no era un "bicho raro"? En 1960, unos meses después de conocer a Marvin Israel, artista y diseñador gráfico que se convertiría en su fiel amigo y ocasional amante, y quien, siguiendo una oscura intuición, la encontraría muerta en su estudio de Westbeth once años después, Diane escribe:



> Nuestra herencia burguesa me parece tan gloriosa como cualquier otro estigma, especialmente cuando la veo reflejada en y hacia el espejo de cada uno... Es magia, y la magia escoge cualquier apariencia, y la nuestra es tal vez tan hilarante como la de un negro o un enano...[9]

En el fondo, Diane Arbus se sentía tan fuera de centro, tan *freak* como los seres marginales que buscaba para fotografiar: el hombre vuelto atrás, los travestis, los enanos, los hombres y mujeres tatuados, el hombre alfiletero, los enfermos mentales. A diferencia de la mayor parte de la gente, que "va por la vida temiendo las experiencias traumáticas, los *freaks* nacieron con su trauma. Ya han pasado su prueba en la vida. Son aristócratas".[10]

Si las fotos de Arbus nos perturban, es precisamente por la identificación y admiración de la fotógrafa con el sujeto fotografiado y no, como muchas veces se ha dicho

**Diane Arbus.** *Gigante judío con sus padres en su casa del Bronx.* Nueva York, 1970. © 1971 Estate of Diane Arbus LLC.

de ella, por una perversión voyeurista de la fotógrafa por los asuntos grotescos. Ciertamente, éstos lo son, pero también lo son la fotógrafa y el mundo al que ella y nosotros pertenecemos. El presentimiento terrible del trabajo de Arbus es que el mundo es así. La realidad profunda y tremenda del mundo de los sesentas se intuye más en el circo que en la calle. De ahí la fijación con el espectáculo, con la teatralización de la experiencia, esa cualidad *camp* descrita por Susan Sontag en aquellos años, refiriéndose al gusto de la época: ¿no podía entenderse el *camp*, esa esencia auténticamente sesentera, como la capacidad de "percibir en los objetos y las personas al Ser representando un papel"?[11] Sontag incluye como ejemplos del *camp* al yé-yé, a *El lago de los cisnes*, a la cantante cubana La Lupe, a los comics de Flash Gordon, a King Kong, a los encabezados y artículos del *Enquirer*, a las películas de despedidas de soltero vistas sin lujuria, en fin, a las novelas góticas, a los objetos *art nouveau*. Es, en buena medida, lo que resalta en las fotos de Diane Arbus: el vello corporal de la belleza adolescente judía, los peinados de chongo a gajos de la belleza de alta sociedad en una galería de arte, las coronas, capas, cetros y anteojos del rey y la reina del "Baile de Ciudadanos Mayores", la feminidad exagerada de los travestis, los senos enormísimos de pezones perezosos de la bailarina *topless* de vestido con lentejuelas y peluca rubia, el bebé babeante y llorón, perdedor del "Derby de los Pañales", los cuatro santacloses delante de la Escuela Santa Clos de Albion, N.Y., etcétera.



Pero la sensibilidad de Arbus desborda la descripción del detalle folclórico del *camp* que ya se intuía en la ironía del iconismo americano *on the road* de los años cincuenta de Robert Frank y Jack Kerouac. La vulgaridad de los sesentas no es trágica, sino patética: convertidos en imagen, los participantes de la "Marcha de la Paz" del Comité de la No Violencia se ven como unas insignificantes siluetas a contraluz, más parecidos a un corro de locos de *Los caprichos de Goya*, que a los luchadores pacifistas, "héroes" anti-*establishment* del fotoperiodismo de la época (como el de Garry Winogrand). La obra de Arbus es trascendente porque hace visible "el secreto", el *back-alley* o callejón de la basura, de la sociedad norteamericana de los sesentas. Sus protagonistas son los antihéroes americanos, actores sin voz, estatuas sexuadas sin erotismo ni acción, imágenes impotentes. Hombres antitéticos a la cuidada y pre-*yuppie* masculinidad de John F. Kennedy; mujeres en las antípodas de Holly Golightly, la muy femenina y cándida

**Diane Arbus**. *Ronald C. Harrison, "El alfiletero humano"*. Nueva Jersey, 1962. © 1962 Estate of Diane Arbus LLC.

protagonista de *Desayuno en Tiffany's* encarnada por Audrey Hepburn; personajes asexuados como Tommy, el niño ciego, sordo y mudo de la música de The Who, metáfora de la ceguera, sordera y mudez del mundo institucional y convencional de la época.

Si el protagonista de la fotografía de los treintas fue el campesino migrante y el de los cincuentas el ciudadano norteamericano, el de los sesentas, según la obra de Arbus, sería el *freak*: el fenómeno, el loco, el tonto, el retrasado mental, el bebé llorón. El guapo y burgués rockanrolero Jim Morrison, que malgasta su carrera musical en una sobredosis de ego y drogas. O Sylvia Plath, malograda poeta incapaz de derrocar al gueto de la cocina y la recámara descrito en *The Feminine Mystique* por Betty Friedman. Personajes que vivían en un mundo en el que el hombre pisaba la Luna al mismo tiempo en que las primeras mujeres se graduaban de la Universidad de Yale. Retrato terrible, el de Arbus, de una sociedad que por primera vez presenta sus máscaras como realidad. Y si ya Lisette Model y Ted Croner habían trabajado el tema del circo, Bruce Davidson y Ralph Eugene Meatyard el de la máscara, y William Klein el de la violencia y maldad asociada a lo infantil, todos estos temas se constituyen en un argumento magistral para definir los sesentas en Arbus. Y si la oscuridad había aparecido en la fotografía americana antes, generalmente lo había hecho como espectáculo, como en las fotos de ballet de Alexey Brodovitch.

Sólo Arthur Fellig, Weegee, ese fotógrafo de la oscuridad neoyorquina, había desarrollado toda una obra sacando luz a la noche americana, con sus fotos de mafias y nota roja, en un intento similar al de Arbus de hacer hablar a la maldad a través de la fealdad. Como Arbus y Model, Weegee también se había fijado en los *freaks* como asunto fotográfico (tanto él como Model fotografiaron, por ejemplo, al "enano" Shorty). Y es significativo que Weegee, el reportero que logró colar sus fotografías de prensa policíaca en el MoMA en 1943, y quien mantuvo su fotografía inmune a la influencia del mundo del arte en su trabajo, sea la figura que guía el último trabajo de Arbus.

## TRES

*Dying is an art, like everything else./I do it exceptionally well./I do it so it feels like hell./ I do it so it feels real./I guess you could say I've a call.* § Sylvia Plath, "Lady Lazarus".

En 1969, diez años después de su separación, Allan y Diane Arbus se divorcian, "en algún lugar de la frontera mexicana. Nuestro divorcio es tan amigable que no hemos dividido nuestro dinero". Y sin embargo, Diane comienza a padecer en lo económico, más psicológica que realmente. Pero tuvo suerte: al año siguiente recibió el Robert Leavitt Award, de la Sociedad Americana de Fotógrafos de Prensa, y consiguió un trabajo muy bien pagado para el MoMA. Se trataba de realizar la investigación de una exposición que se llamaría tentativamente *La iconografía del Daily News*. Este trabajo no sólo le permitió trabajar al lado de Szarkowski, sino también descubrir al fotógrafo negro del Bronx, John Van der Zee, y estudiar el trabajo de Weegee a profundidad:

> Revisamos 8000 copias de las cuales escogí 383, algunas para la exposición de foto de prensa, y otras para una sobre Weegee, que me parece inevitable. Era TAN bueno cuando era bueno. [...] Cuando era malo era bastante malo, pero tomé prestadas algunas de sus distorsiones también, así como algunas de sus fotos tremendamende vulgares...[12]



En ese tiempo, Arbus se cuestionaba si todavía era fotógrafa, aunque en realidad estaba de lo más activa. Paralelamente al trabajo de investigación, la fotógrafa está imprimiendo comisiones para museos en Estados Unidos y Europa (ella misma, en el primer laboratorio que no comparte con Allan). También está probando una nueva cámara, una Pentax 6 x 7, y realizando pequeños encargos para distintas publicaciones. Igualmente se encuentra preparando una propuesta para la beca de Ingram Merrill (que no recibirá), redactando ideas para una serie sobre "Las minorías calladas" y preparando un portafolio de nueve imágenes que se publicarán en *Artforum*. Dos proyectos personales concentran, sin embargo, su energía: en primer lugar, el diseño y producción de una serie de cincuenta carpetas firmadas con diez fotos originales, cuya caja y marco diseñaría Marvin Israel y, en segundo lugar, su serie sobre retrasados mentales.

Esta última serie, a la que se identificará póstumamente como *Sin título*, corresponde a un extraordinario conjunto de imágenes que sintetizan los intereses de Arbus. Son fotos tiernas, tremendas, extrañas e inquietantes:

**Diane Arbus**. *Tragaespadas albina en un carnaval*. Maryland, 1970. © 1922 Estate of Diane Arbus LLC.

> [...] tomé las fotos más estupendas. De Halloween, en New Jersey, de las mujeres retrasadas [...] finalmente lo que había estado buscando. Parezco haber descubierto la luz del sol, la luz de la tarde invernal. Es simplemente maravilloso. En general, parezco haber pervertido tu brillante técnica, haciéndolo todo al revés, y podrías decir que son sólo instantáneas, pero mejores. [...] Son tan líricas y tiernas y poéticas. [...] Creo que haré un libro sobre los retrasados...[13]

Si hay unas imágenes que reúnan todas las facetas de la obra de Arbus, son éstas, que manifiestan el bien y el mal fundidos en los mismos seres. Bajo el disfraz de la deficiencia mental, el espectáculo de la humanidad más genuina, el circo del mundo en su realidad más desnuda. Como las pinturas de la "Quinta del Sordo", de Goya, las danzas, procesiones y juegos de los retrasados mentales de Arbus nos conmueven hasta la médula.

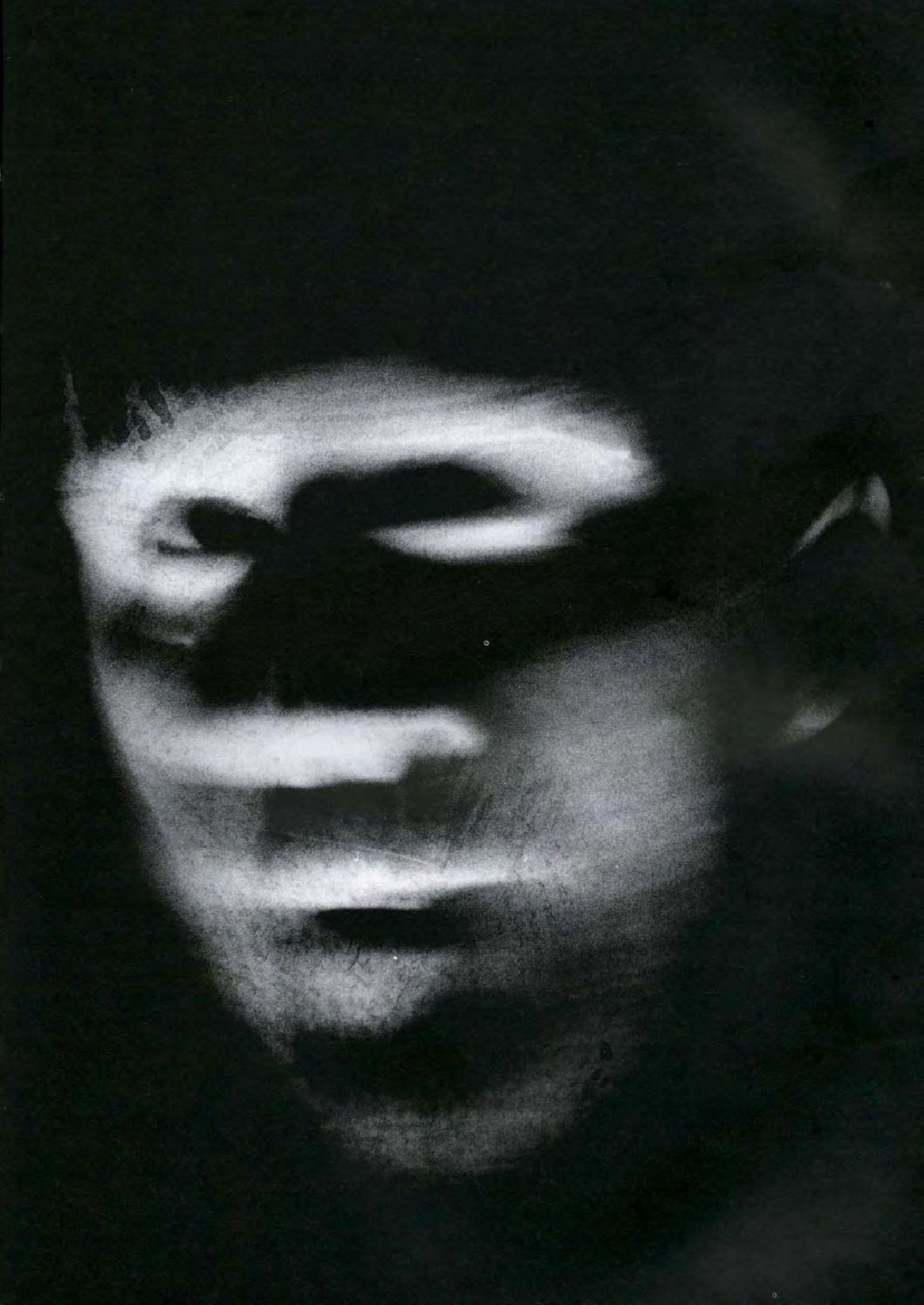
Al no poder comunicarse con Arbus por teléfono durante dos días, el 28 de julio de 1971 Marvin Israel forza la puerta del estudio de Arbus en Westbeth. La encuentra muerta, en su bañera, con las venas cortadas. Las hojas de su diario de los dos días anteriores fueron arrancadas por la policía que realizó la investigación y nunca se recuperaron. Según sus conocidos su suicido no era ni inevitable, ni evidente, ni inteligible. Jonathan Green sugiere que tal vez Arbus murió de una "sobredosis de maldad".[14] Realmente, nunca lo sabremos.

*Una fotografía es un secreto sobre un secreto. Cuanto más te dice, menos sabes.*
Diane Arbus, 1971

## Notas

1 Doon Arbus, "Diane Arbus, Photographer", *Ms*, octubre de 1972, p. 44.
2 Diane Arbus, Cuaderno núm. 9, 1962, citado por Elizabeth Sussmann y Doon Arbus en "A Chronology", *Diane Arbus. Revelations*, Nueva York y San Francisco, Random House, Museum of Modern Art of San Francisco, 2003, p. 131.
3 Diane Arbus, Cuaderno de notas, 19 de abril de 1960, citado por Sussmann, *op.cit.*, p. 131.
4 Diane Arbus, citado por Sandra S. Phillips, "The Question of Belief", en *Diane Arbus*, p. 59.
5 Szarkowski citado por Phillips, *op.cit.*, p. 67.
6 Arbus citado por Phillips, *op. cit.*, p. 50.
7 Arbus citado por Sussmann, *op. cit.*, p. 216.
8 Diane Arbus, carta a Marvin Israel, *ibid.*, p. 148.
9 Postal de Diane Arbus a Marvin Israel, 16 de enero de 1960, *ibid.*, p. 144.
10 Arbus citado por Jonathan Green, *American Photography. A Critical History 1945 to the Present*, Nueva York, Abrams, 1984, p. 121.
11 Ver Susan Sontag, "On Camp", originalmente publicado en 1966 en *Partisan Review* e incluido en *Against Interpretation*, 1966, Nueva York, Picador, 2001.
12 Diane Arbus, carta a Allan Arbus, octubre de 1970, citado por Sussmann, *op. cit.*, p. 212.
13 Diane Arbus, carta a Allan Arbus, 28 de noviembre, 1969, *ibidem*.
14 Green, *op. cit.*, p. 121.

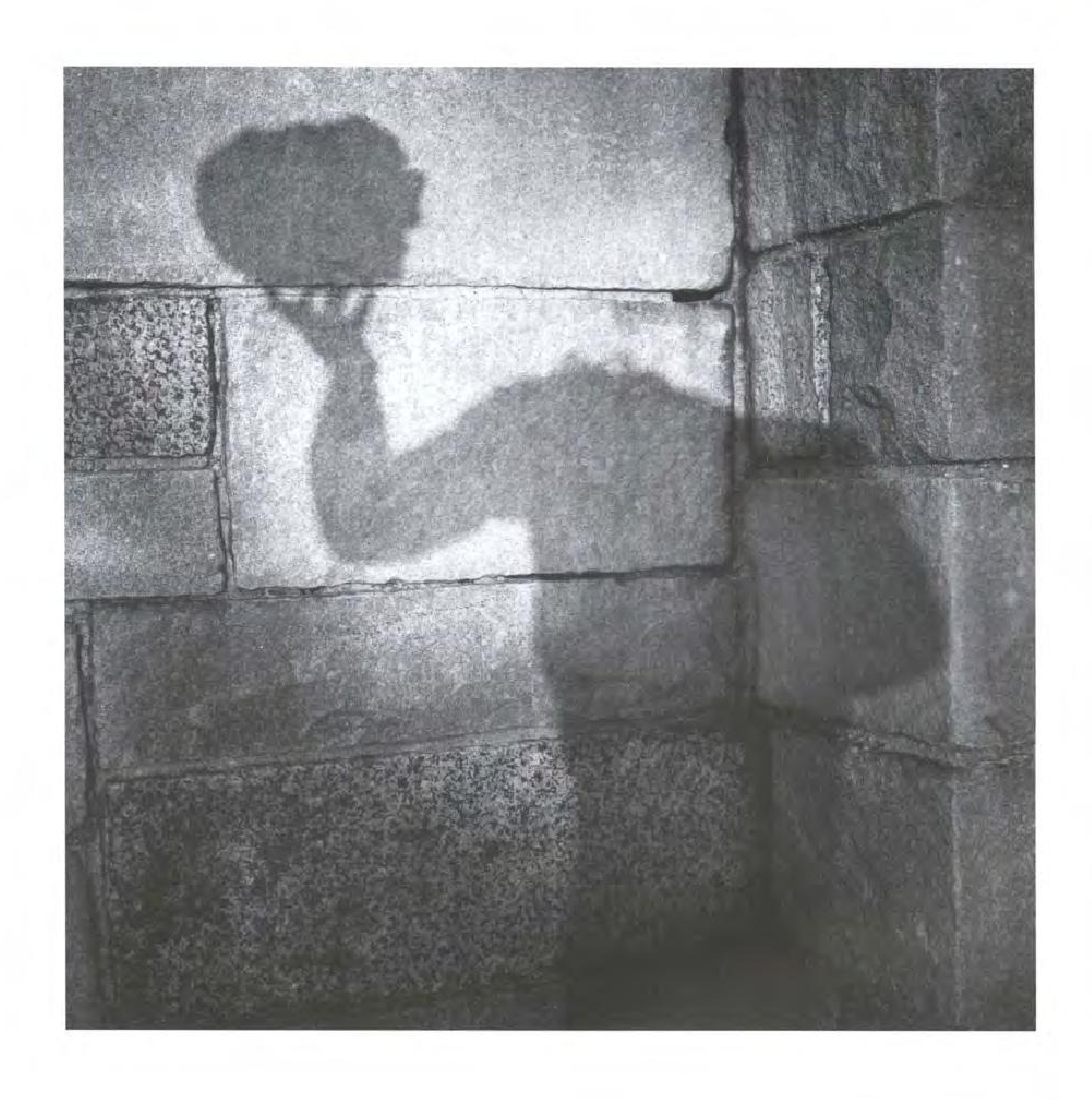






**Arthur Tress.** De la serie *Transformaciones*, ca. 1974.

PÁGINAS 156-157: **Mayra Martell.** Domador. Circo Rolex. Chihuahua, Chihuahua, julio 2003.




sueño

# DISPARIDADES Y DEFORMACIONES* | Robert Storr

EL MOMENTO DE PROLIFERACIÓN DE LO GROTESCO va y viene. Por lo general surge cuando estilos "clásicos", estrictamente codificados, han dejado de dar frutos como resultado de haber sido demasiado forzados o confinados de manera demasiado severa, como árboles enrejados contra un muro liso de piedra. En esas circunstancias estériles los signos de crecimiento llaman la atención sobre sí mismos en otra parte: por ejemplo, las coloridas semillas al pie de ese muro o las vides exuberantes que se arrastran hacia arriba. Si se les permite crecer sin mesura, eventualmente invadirán el espacio un día reservado al árbol formalmente colocado. Subiendo desde abajo o cayendo de arriba, la salvaje vegetación se enroscará alrededor de su tronco y creará una red con sus ramas, agregando forma y color inesperados a la regularidad esquelética del trofeo de la horticultura. Insectos, pájaros y pequeños animales usarán estas ramas y zarcillos como caminos y construirán sus nidos en cualquier lugar posible. Así, la naturaleza, vuelta estéril por un exceso de cultivo, se rejuvenece gracias a una vida de superabundancia. Así, la ruina de la perfección es el origen de híbridos vitales, mutaciones y fertilizaciones cruzadas –el origen de combinaciones de formas conocidas hasta ahora nunca vistas–. Así, el colapso de un orden previamente establecido proporciona la armadura para reordenar sus componentes; y a partir de ese proceso, surge la forma de un nuevo orden provisional.

Desde "Ozymandias", el reverberante poema de Shelley, y el sepulcral *tableaux* de palacios que se colapsan de Robert Hubert hasta la pintura fantástica y cómica de un Museo Guggenheim destrozado y post-apocalíptico de Komar y Melamid, la ruina representa la vanidad del esfuerzo humano. El registro de la decadencia de las civilizaciones es, simultáneamente, el símbolo de la decadencia y la erosión de valores supuestamente eternos que son los que, se supone, causan esa decadencia. ¿Por qué mencionar esto? Porque lo grotesco es, en muchos sentidos, tan importante para estos mitos históricos como lo es el hundido Coliseo Romano con su reputación de grandeza y desenfreno. En realidad, el concepto fue en cierto sentido extraído de los escombros cercanos. Alrededor de 1480, al excavar los fundamentos de un edificio, los trabajadores se abrieron paso hacia las bóvedas subterráneas de lo que había sido la casa del placer del emperador Nerón: el Domus Aurea. Para muchos, la sorpresa más grande fue la profusión de decoraciones ornamentales que cubrían las paredes. En estas fantasmagorías paganas, la flora se funde con la fauna y los hombres con las bestias en formas jamás imaginadas por los artistas del Renacimiento, a quienes se les había enseñado a ajustarse a las reglas que gobiernan la separación de los diferentes tipos de imaginerías. De acuerdo con la leyenda moralizante cristiana, Nerón fue el más cruel, el más frívolo y decadente de los emperadores romanos, y la novedad de estos restos de la "decadencia" neroniana causó sensación inmediata y duradera. Los grandes maestros, así como otros talentos menores, se congregaban para ver las

* El presente ensayo, traducido casi en su totalidad, forma parte del libro-catálogo *Disparities & Deformations. Our Grotesque.* Cenveo, Phoenix, 2004. La exposición fue curada por el propio Robert Storr con motivo de la Quinta Bienal Internacional de Santa Fe SITE.

IZQUIERDA: Grabado de Francisco de Goya y Lucientes intitulado *El sueño de la razón produce monstruos*, que forma parte de la serie "Los Caprichos", 1779.

maravillas de estas grutas –de ahí su nombre original en italiano, *grottesche*– y pronto las imitaron en sus obras.

Comisionado por el Vaticano, Rafael, uno de los mayores exponentes del estilo clásico del Renacimiento, inundó los frescos con sus propias versiones de lo que había visto. Por su parte, Luca Signorelli, Leonardo Da Vinci y Albrecht Durero tomaron apuntes del mismo modelo, al tiempo que lo usaron como licencia para justificar sus propios vuelos de la imaginación, sus escapes periódicos de la disciplina de la seriedad y el estilo elevados. Desde el comienzo mismo, lo caprichoso y la problemática artificialidad del grotesco se asoció al sueño. Los italianos los llamaron *sogni dei pittori*, los sueños de los pintores. Durero los llamó, proféticamente, *Traumwerk*, el trabajo del sueño, la misma palabra que Sigmund Freud empleó para describir la forma en que el subconsciente procesa las ideas y las emociones inaceptables para la mente lógica, consciente.

Categorías sobrepuestas, que a menudo se usarían como sinónimos de lo grotesco, incluyen a lo "arabesco" y lo "morisco", en reconocimiento a la cada vez mayor influencia de las culturas islámicas en Europa, donde la decoración, de una complejidad gráfica y matemática extraordinarias, jugó más bien un papel preponderante que subordinado en las artes visuales. Pero mientras que lo arabesco y lo morisco eran, por lo general, abstractos, atendiendo a la prohibición musulmana contraria a la representación en imágenes, lo grotesco era exuberante, aunque no exclusivamente pictórico. Un desarrollo ulterior de la posibilidad formal, expresado en el género, se dio con el surgimiento de la caricatura como una forma de arte, inicialmente en manos de Ludovico y Annibale Carracci y Gianlorenzo Bernini, quienes, como Rafael, eran ejemplo de lo más exaltado que el arte del Renacimiento podía ofrecer, incluso a medida que, en los márgenes, travistieron la pureza formal hacia la que estaba dirigida su obra primera. En su debido momento, otras palabras se unieron a este reino estético en el que estalló la invención, el humor y la irreverencia, y en el que la conjura imaginativa se volvió el objetivo principal. Giovanni Battista Tiépolo tituló "alegorías" a aquéllas en que hombres y mujeres gravemente vestidos se reúnen con monstruos elegantes –*scherzi* o "bufonerías"–, mientras que su hijo, Giovanni Domenico se especializó en bizarras caricaturas de Punchinello y su cohorte. Goya llamó a su contribución a esta tradición alternativa en auge, *Caprichos* –y *Disparates*–. Ser goyesco, como ser kafkiano, es ser grotesco de un modo especialmente desconcertante, que sacude la rectitud al aturdir a aquellos que no pueden decidir si reír o caer en un estado que el escritor alemán decimonónico, Jean Paul, describió como "un vértigo del alma".[1]

Por lo general, esto no ocurre a la vista de gente o cosas que son feas o extrañas. Es posible que se nos hagan repulsivas o nos fascinen, que desviemos la vista o miremos solapadamente, pero es raro que la curiosidad por el daño y la deformidad toque los nervios que despiertan las dudas sobre quiénes somos y dónde estamos. Para ser grotesco, algo tiene que estar en conflicto con algo más y al mismo tiempo ser inseparable de ella. Para que resulte en "vértigo del alma", ese conflicto debe, de alguna manera, existir previamente en la mente del que mira, de modo que la confusión no emerge sólo de la anomalía de la que somos testigos en el mundo, sino de la anomalía que se revela dentro de nosotros. El humanismo, esa idea de la que tanto se ha abusado, entra en la ecuación hasta el grado de que las dualidades de las que estamos hechos –las partes que no compaginan y los huecos entre ellas– se componen de manera más y no menos manifiesta, de nuestro estar conscientes de la falta de alineación o de la distorsión de otras partes de la realidad o de las irrealidades a la que los artistas dan sustancia.[2] Estas son las condiciones psicológicas y estéticas de que dan prueba las fotografías de Arbus de un mo-

do tan vívido y problemático. Esta es la razón por la que mirar implacablemente por el ojo de la cámara a los *freaks* o a las peculiaridades menos estridentes pero no menos problemáticas de la gente –o lo que Arbus pensaba podían ser los defectos– es, en última instancia, auto-reflexiva, en tanto expone y amplía las fisuras en la propia conciencia del que los ve.

Sin embargo, remontándonos hacia el año de 1643, el escritor Thomas Brown declaró: "No hay ningún grotesco en la naturaleza".[3] Al decir esto hizo una distinción importante entre eso que es atípico por accidente y lo que es inusual por diseño. Esto nos lleva aún más lejos, al Renacimiento y a la costumbre de Leonardo Da Vinci de seguir a la gente con notorias deformaciones, por la calle para memorizar sus rasgos y dibujarlos una vez de regreso en su estudio. Los historiadores del arte han etiquetado a estas maravillosas rarezas como grotescas, pero si uno acepta la observación de Brown, entonces sólo califican aquellas figuras que Da Vinci creó de la nada o que "mejoró" de manera significativa; el resto representa la ingenuidad de la naturaleza –o de Dios– más que la de los simples mortales que disfrutan con las perversidades de su propia imaginación.

Charles Baudelaire, el primer gran crítico moderno cuyo reto estético al clasicismo académico incluyó un homenaje hecho y derecho a la caricatura, y a su tipografía, viene en ayuda de la claridad en esta precisa coyuntura. Su análisis de "la esencia de la risa", en un ensayo epónimo de 1855, gira dialécticamente en torno a cuatro pares que se relacionan entre sí: el humor y el terror, la inocencia y la corrupción, lo entero y lo fragmentario, lo natural y lo artificial. Como siempre, el autor de *Las flores del mal* le da al diablo su merecido. "El sabio sólo se ríe con temor y temblando",[4] escribe. ¿Por qué habría de ensombrecerse el deleite con esas oscuras emociones? Para Baudelaire la respuesta reside en el pecado de *hybris* cometido cada vez que nos reímos de algo o de alguien –tan raro es que nos riamos al unísono *con* el objeto de nuestra diversión–. Por lo tanto, continúa Baudelaire: "La risa viene de la idea de la propia superioridad del hombre. ¡Una idea satánica si es que alguna vez hubo tal cosa!... La risa es satánica; por lo tanto es profundamente humana... y... dado que es esencialmente humana es en esencia contradictoria, eso equivale a decir que es al mismo tiempo un signo de grandeza infinita y de infinita desgracia... Es a partir del choque constante entre estos dos infinitos que la risa fluye."[5] Se pueden escuchar ecos del misticismo binario de Blaise Pascal –"ni ángel ni bestia sino hombre"– y del catolicismo del que proviene la metafísica de Pascal y la teología negativa de Baudelaire, reverberando en buena parte de la tradición de lo grotesco, y descendiendo hacia escritores norteamericanos como Flannery O'Connor y artistas como Mike Kelley. Las últimas reflexiones sobre la caricatura se encuentran entre los textos esenciales sobre el género defendidos desde muy temprano por Baudelaire.[6] ¿Pero qué hay del deleite inocente? Allí también Baudelaire ve una presencia demoníaca:

> [...] La risa de los niños es como el abrir de una flor. Es la alegría de recibir, la alegría de respirar, la alegría de confiar, la alegría de contemplar, de vivir, de crecer. Es como la alegría de una planta. Y así, por lo general, su manifestación es más bien la sonrisa, algo análogo al movimiento de cola de un perro o al ronroneo de los gatos. Y sin embargo, no olviden que si la risa de los niños puede distinguirse, después de todo lo dicho y lo hecho, de los signos externos de la alegría animal, la razón es que esta risa no está enteramente vacía de ambición, y que está, como debería de estarlo, en mini-hombres o, en otras palabras, en Satanes en ciernes.[7]

El cierre irónico de esta construcción lógica es un grotesco finamente trabajado de un idealismo predicador.

Aunque envuelta en metáforas bíblicas, la teoría del humor de Baudelaire es profundamente moderna en sus premisas psicológicas básicas, en sus criterios estéticos básicos y en sus políticas. Preocupándose por distinguir entre la alegría y la risa, Baudelaire escribe: "La alegría existe por sí misma, pero tiene diferentes manifestaciones. A veces es difícil de detectar; en otras ocasiones se expresa con lágrimas. La risa es simplemente una forma de expresión, un síntoma, un signo exterior. ¿Un síntoma de qué? Esa es toda la cuestión. La alegría es una unidad. La risa es la expresión de un sentimiento doble o contradictorio, y es por esta razón que la convulsión tiene lugar."[8] Dicho esto, aún quedan por hacerse importantes distinciones con relación a lo que provoca ese rictus. Para Baudelaire existían esencialmente dos tipos de humor, el que imita la conducta o el comportamiento familiar, y lo exagera para el efecto, y el que construye absurdos totalmente fabulosos. Al primero lo llamó comicidad ordinaria o significativa, que es "más clara y más fácil de entender para el hombre común, y especialmente más fácil de analizar".[9] Al segundo tipo lo llamó comicidad absoluta o humor grotesco, el que para él contenía una autosuficiencia primordial que hacía que sus incongruencias internas trascendieran la experiencia promedio y parecieran casi inevitables, como si uno se enfrentara a todo un Edén volteado de cabeza y al revés. "Creaciones fabulosas, seres para cuya existencia no es posible ninguna explicación proveniente del sentido común ordinario, excitan a menudo en nosotros una hilaridad salvaje, ataques excesivos y desmayos de risa... aquí... nos enfrentamos con una forma más elevada. Desde el punto de vista artístico, lo cómico es una imitación; lo grotesco, una creación".[10]

En el esquema de Baudelaire, lo grotesco compite, entonces, con la Creación, al invertir los órdenes de ser –y de pensar el pecado original en cuestión–, al tiempo que aproxima el arte por el arte, al esforzarse por sobre todo en satisfacer su propia lógica extraña y los dictados del placer. Éste es y fue un asunto osado y herético. Al escribir en un momento en que la Iglesia y el Estado, la moral cívica y la doctrina religiosa –separados una vez por la Revolución francesa– estaban unidos por conveniencias políticas, el que Baudelaire haya recurrido a una parábola diabólica es tanto una maniobra como un acto de desafío. Después de todo, sus poemas le habían ocasionado el ser llevado a la corte bajo cargos de blasfemia y obscenidad. Hablando en códigos que resuenan en nuestra época, sugiere, maliciosamente, que: "Si por el contrario estamos ávidos de adoptar un punto de vista ortodoxo, es seguro que la risa humana está íntimamente ligada con el accidente de una antigua caída... En el paraíso... el semblante del hombre era simple y compuesto, y la risa que hoy en día sacude naciones no distorsionaba los rasgos de su rostro."[11] Además, continúa Baudelaire: "En los ojos de Él que conoce y puede hacer todas las cosas, la comicidad no existe."[12] Mucho tiempo atrás, el semblante del hombre concordaba con el semblante divino, pero cuando la risa sacude naciones –o al menos, los fundamentos de la autoridad– la autoridad, ahora como entonces, toma represalias. Pero el rostro de la Deidad más severa difiere del rostro del censor que nunca esboza una sonrisa; uno es imperturbablemente soberano, el otro, implacablemente vengativo; uno la visión de la verdad omnisciente y que perdona, el otro la máscara de la beatería y la hipocresía, en resumen, la persona favorita del Diablo disfrazado.

Goya, cuyo trabajo estimaba Baudelaire enormemente, escribió bajo su famoso *Capricho* 43 un texto breve que ha inspirado a un sinnúmero de escritores y artistas, y ha engendrado muchos comentarios. "El sueño de la razón produce monstruos", escribió. Puede leerse de dos maneras. En tanto crítica al racionalismo desbocado hecha por alguien que, en *Los desastres de la guerra*,

documentó los horrores de la campaña napoleónica para llevar la Ilustración francesa –o al menos el dominio francés– a los oscuros rincones de una España feudal, gobernada por la superstición, esta inscripción puede entenderse en primera instancia como una advertencia de lo que pasa cuando la razón *sueña* lo irracional y, al hacerlo, no es capaz de reconocer que ha convocado monstruos. Hoy en día no necesitamos ir muy lejos para encontrar ejemplos de las horribles consecuencias de las políticas teóricamente superiores que son impuestas por la fuerza a las poblaciones "ignorantes" en nombre de principios elevados. Como en los días de Napoleón, estos son los "grotescos" producidos por repúblicas convertidas en imperios, por la libertad, la igualdad y la fraternidad metamorfoseadas en autoritarismo, desigualdad y divisionismo.

La segunda interpretación más extendida de esta frase sancionó la preocupación romántica, simbolista y surrealista por el sueño como alternativa al racionalismo. Este es el territorio que Freud exploró, y lo que encontró allí conectó el reino nocturno del subconsciente con sus inesperadas manifestaciones diurnas. Las claves para estos trabajos ocultos de la mente –que él etiquetó como "psicopatología de la vida cotidiana"– se encuentran en los lapsus verbales y en los chistes. Los mecanismos que conducen o mal conducen el tráfico del pensamiento reprimido en las horas de vigilia operan, en buena medida, de la misma manera que los sueños, como cuando una cosa parece fuera de contexto, o se funde o confunde con otra. Así lo explica Freud:

> El primer resultado del trabajo del sueño es la *condensación*. Por ella entendemos el hecho de que el sueño manifiesto tiene un contenido más pequeño que el latente y es, por lo tanto, una traducción abreviada de él. La condensación es ocasionada (1) por la total omisión de ciertos elementos latentes, (2) por un fragmento aislado de algunos complejos del sueño latente que se filtra hacia el sueño manifiesto, y (3) por elementos latentes, con algo en común, combinados y fusionados en una sola unidad en el sueño manifiesto... No les será difícil recordar ejemplos sacados de sus propios sueños en que gentes distintas se condensan en una sola. Una figura compuesta como la anterior puede quizás parecerse a A, pero estar vestida como B y hacer algo que recuerde a C, aunque al mismo tiempo, sepamos que se trata de D. Ciertamente, esta estructura compuesta enfatiza algo que las cuatro personas tienen en común... El resultado de esta yuxtaposición de elementos separados que se condensan en uno solo es, por lo regular, una imagen borrosa y vaga, como cuando se toman varias fotos sobre una misma película... Hay chistes cuya técnica es una condensación como ésta... Mucha gente, como sabemos, obtiene cierto placer del hábito de distorsionar deliberadamente palabras inocentes y volverlas obscenas; esas distorsiones se consideran graciosas, y cuando escuchamos una debemos, en realidad, preguntarle al hablante si la pronunció intencionadamente como una broma o si se trató de un lapsus del lenguaje.[13]

Estos desplazamientos y condensaciones producen incidentes más o menos espontáneos de lo grotesco. Zambullen al escucha, lector u observador en zonas donde las cosas familiares se vuelven extrañas debido a reconfiguraciones aparentemente arbitrarias. Es aquí donde las ideas del *Traumwerk* de Freud y de Durero convergen con la comicidad absoluta de Baudelaire y dan lugar a la risa convulsiva o a la sonrisa escrupulosa.

LOS DESACUERDOS CONTRA EL GROTESCO son numerosos pero consistentes en su tipo. Constituyen todo un catálogo de exclusiones. Los orígenes de casi todos ellos, como los orígenes

de lo grotesco mismo, pueden encontrarse en la Antigüedad. *El sentido del orden*, de E.H. Gombrich, es una fuente invaluable en este sentido. Esta amplia reflexión sobre lo decorativo encaja perfectamente con el análisis de la caricatura que desarrolló en colaboración con el psicoanalista Ernst Kris. Para que los lectores no piensen que estos trabajos son un asunto anticuado de académicos, debería decirse que están en la base de la viva defensa que hace Mike Kelley de la licencia gráfica. Ciertamente, una de las deliciosas ironías del discurso contemporáneo es que, tras montones de escritos que esquivaron o desafiaron la combinación de historia formalista del arte y la exégesis iconográfica de Grombrich, un demoledor de las tradiciones de las "bellas artes" como Kelley debería impulsar a los jóvenes críticos y académicos a devolverle a Grombrich su preminencia.

Los primeros cargos que se hicieron a los ornamentos generados por el grotesco radican en las discusiones entre los defensores de la pura retórica clásica y el artificio de los "asiáticos" que recamaron el lenguaje llano. Cicerón, tratando de mediar en el debate, propuso el modelo del *decorum*, que define, en los casos en que el lenguaje se enriquece con figuras del lenguaje, lo que pertenece al buen gusto y lo que lo excede. De una forma o de otra, la mayoría de los ataques al grotesco lo acusan por su falta de *decorum*, moderación y buen gusto.

Pasando a las artes visuales, encontramos que Vitruvio, el teórico de la arquitectura, expresa su disgusto por los murales *trompe l'oeil* de la Roma de Augusto en estos términos:

> Sobre el estuco hay monstruos, más que representaciones definidas tomadas de cosas definidas. En lugar de columnas se levantan tallos; en vez de frontones, paneles acanalados con hojas curvas y volutas. Los candelabros sostienen relicarios con imágenes, y encima de todo esto, racimos de finos tallos brotan de sus raíces en zarcillos con pequeñas figuras sentadas sobre ellos al azar, o en delgados tallos con cabezas de hombres y animales adheridas en la mitad del cuerpo...
>
> Tales cosas ni son, ni pueden ser, ni han sido. Siguiendo estos lineamientos, las nuevas modas obligan a los malos jueces a condenar el buen oficio en aras de lo insípido. Porque ¿cómo puede un carrizo sostener un techo, o un candelabro los adornos de un frontón, o un tallo suave y delgado una estatua sentada, o cómo pueden las flores y las medias estatuas brotar alternadamente de las raíces y los tallos? Sin embargo, cuando la gente ve estas falsedades, las aprueba más que condenarlas.[14]

Si saltamos varios siglos, el esteta medieval Bernard de Clairvaux une su voz al coro y sus objeciones a la lista:

> Pero en el claustro, a la vista de los monjes que leen, ¿cuál es el objeto de esas monstruosidades ridículas, de esa extraña clase de proporción sin proporción, de esa desproporción proporcionada? ¿Por qué esos monos repugnantes, por qué esos fieros leones, por qué esos centauros monstruosos, por qué esos seres semihumanos, esos tigres con manchas, esos soldados combatiendo, esos cazadores tocando la trompeta? Se pueden ver muchos cuerpos bajo una sola cabeza, y luego un cuerpo con muchas cabezas. Aquí se ve un cuadrúpedo con cola de serpiente, allá un pez con cabeza de cuadrúpedo. Aquí hay una bestia que de frente es un caballo pero atrás arrastra medio macho cabrío; allá un animal con cuernos tiene los cuartos traseros de un caballo. En suma, hay tal variedad y tal diversidad de formas extrañas por todas partes que tal vez preferamos leer los mármoles en lugar de los libros.[15]

Otro salto nos lleva a Versalles, como la percibió Christopher Wren, el arquitecto inglés:

> Cada Pulgada está llena de pequeñas Curiosidades de Ornamentos: las Mujeres, como lo hacen aquí con el Lenguaje y las Modas, y se meten con la Política y la Filosofía, así también gobiernan en la Arquitectura; las Obras de Filigrana y las pequeñas Chucherías están en gran Boga; pero la Edificación debería ciertamente contar con el Atributo de lo eterno, y por lo tanto, de la única Cosa incapaz de nuevas Modas. Me complació mucho más el Mobiliario masculino del *Palais Mazarin*, donde hay una noble y grandiosa Colección de Estatuas y Bustos antiguos...[16]

En 1812, los escritores franceses, C. Percier y P.F.L. Fontaine, la emprendieron contra la decoración hecha posible mediante tecnologías mejoradas, sobre la base de que no sólo confundía lo imaginario con lo real, sino que substituía lo genuino por lo falso:

> Hacer todo por una razón, hacer todo de tal forma que esa razón se manifieste y justificar los medios en función de un fin es el primer principio de la arquitectura, mientras que el primer principio de la moda es hacer todo sin razón salvo la de hacerlo de otra manera...
>
> Lo que se desprende universalmente de las invenciones y las formas de obras como ésas no es un sentimiento de lo que está bien ni un gusto más ilustrado... Las cosas no se desean porque se las encuentre hermosas; se las encuentra hermosas porque se las desea. De esta forma pronto sufren el destino de todos los productos de moda. La industria los atrapa y los reproduce de mil maneras económicas para ubicarlos al alcance de los menos acaudalados. Todo tipo de falsificaciones socavan su valor. El yeso toma el lugar del mármol, el papel hace las veces de la pintura, los esténciles imitan el trabajo de las tijeras, el vidrio sustituye a la piedra preciosa, el papel de estaño reemplaza al sólido metal, el barniz imita al pórfido.[17]

Esta diatriba en contra de la grandeza postiza y lo *chic* barato suena como si la hubieran escrito hoy los enemigos neoconservadores de la moda o los enemigos neomarxistas del espectáculo, lo que equivale a decir que su embestida principal combina la firme creencia en el concepto de verdad hacia los materiales y la oposición no mitigada a los usos artísticos de lo que mucho más tarde pasó a ser conocido como *kitsch*. La pureza en el arte no significaba sólo austeridad iconográfica sino pureza del medio.

Por último, en este recuento sinóptico de la hostilidad que ha ocasionado la decoración, viene Adolfo Loos, el arquitecto austriaco de principios del siglo XIX, cuya visión de una modernidad inmaculada provee a Kelley de un florete ideal. Si lo cito de manera extensa, aun con abreviaciones, es porque Loos ofrece una descripción tan reveladora –tan autocondenatoria– de la pureza que buscaba y que otros, menos cándidos, continúan buscando:

> Entre menos civilizado es un pueblo, más pródigo será en ornamentos y en decoraciones. Los indios pieles rojas cubren todos los objetos, todas sus canoas, todos sus remos, todas sus flechas una y otra vez con adornos. Considerar la decoración como una ventaja es equivalente a permanecer en el nivel del indio piel roja. Pero debemos vencer al indio piel roja que hay dentro de nosotros. El indio piel roja dice: "Esa mujer es hermosa porque usa en la nariz y en sus orejas anillos de oro". La persona civilizada dice: "Esta mujer es hermosa porque no tiene anillos en la nariz ni en las orejas". Buscar la belleza sólo en la forma y no ha-

> cerla depender del ornamento, ésa es la meta hacia la que toda la humanidad tiende... El niño es amoral. Los papúes lo son también para nosotros. Los papúes matan a sus enemigos y se los comen. No son criminales. No obstante, si un hombre de este siglo mata y se come a alguien, es un criminal o un degenerado. Los papúes tatúan su piel, sus canoas, sus remos, en suma, todo lo que está a su alcance. No son criminales. Pero el hombre de este siglo que se hace tatuajes es un criminal o un degenerado... El impulso por adornar el rostro y todo lo que está al alcance es el origen mismo de las artes visuales. Es el balbuceo de la pintura. Todo arte es erótico... El primer adorno jamás creado, la cruz, tiene un origen erótico... El trazo horizontal es una mujer recostada; el trazo vertical, un hombre penetrándola. El hombre que creó esto experimentó el mismo impulso que Beethoven, estaba en el mismo cielo en el que Beethoven creó su Novena Sinfonía, pero el hombre de este siglo que siente el impulso de cubrir las paredes con símbolos eróticos es un criminal o un degenerado... He encontrado la siguiente ley y la he presentado a la humanidad: la evolución de la civilización equivale a quitarle los adornos a los objetos de uso... Toda época tiene su propio estilo, ¿el nuestro consistiría en negarlo?... Hemos vencido al ornamento, nos hemos liberado del ornamento. ¡Mirad!, estamos cerca y la satisfacción nos espera. Pronto las calles de la ciudad brillarán como blancas paredes; como Sión, la Ciudad Sagrada, la capital del cielo.[18]

Permítanme resumir las actitudes contenidas en estas acusaciones. La falta fundamental, explícitamente moral, que encuentran todos los enemigos de lo decorativo y de lo grotesco es que estos modos trafican con la ilusión. Así, Gombrich comienza su tratado sobre el tema citando *El mercader de Venecia* de Shakespeare: "el mundo aún está engañado con el ornamento... el ornamento no es sino la seductora costa hacia un mar más peligroso".[19] Más alertas hacia los subtextos políticos y sociales que lo que el propio Gombrich estaba dispuesto a hacerlo, nosotros podemos detectar otros sesgos.

De acuerdo con los defensores del estilo clásico, lo que estaba mal en el lenguaje fantaseoso hundía sus raíces en el lugar de donde procedía: Asia. La convicción de que lo bárbaro es un fenómeno extranjero más que doméstico es una constante de las ideas eurocéntricas acerca de la civilización. La decadencia es la consecuencia de la infiltración o la invasión de la patria por gentes y costumbres de fuera, señala el colapso de un estado orgánico antes saludable.[20] Y así, la frase inscrita bajo una pintura icónica de salón de Thomas Couture, *Los romanos de la decadencia* (1847), cita el juicio de Juvenal: "El lujo ha caído sobre nosotros, más terrible que la espada, y el conquistado Oriente se ha vengado con el don de sus vicios."

Vitruvio y Clairvaux desarrollaron el tema de los usos artificiales de la licencia artística con un instinto verbal que le hace a uno sospechar que prestaron, solapadamente, más atención a esas obras de lo que se cuidaron en admitir. En cualquier caso, proporcionan a aquellos deseosos de ser seducidos por la distracción de lo grotesco palabras vívidas para articular su experiencia. ¡Qué mejor descripción de la espiral metamórfica de las iluminaciones góticas o de cómo la cabeza y el torso en filigrana de un hombre se entrelaza con los cuartos traseros de un animal, que "esa extraña clase de proporción sin proporción, esa desproporción proporcionada" de Clairvaux! Ocasionalmente, los principales adversarios de una idea proporcionan el mejor lenguaje para su defensa. Pero la denuncia que hace Wren de que Versalles cayó bajo la influencia de las mujeres y la moda, inyecta política sexual a la mezcla. Como los revolucionarios por venir, los neoclasicistas como Wren desprecian a la vieja aristocracia por afeminada. Por consiguiente, la

arquitectura adecuada a propósitos políticos debe afirmar las virtudes masculinas encarnadas en líneas claras y formas duras. Por su parte, los señores Percier y Fontaine lamentan la caída en los estándares facilitados por la manufactura, así como la consiguiente dificultad de distinguir entre aquellos que pueden permitirse un lujo genuino y aquellos que sólo pueden permitirse su imitación. Su preocupación subyacente es el desvanecimiento de las distinciones de clase. Con Loos, gana la histeria: los nobles salvajes pueden hacer lo que quieran o deban, pero cuando los hombres modernos y las mujeres se adornan se convierten en proscritos. Aunque esté lejos de ser completa, esta lista de cargos deja, sin embargo, al descubierto los presupuestos políticos, sociales y culturales de los acusadores. Comparados con lo que es correcto y propio en el arte, la decoración y lo grotesco son estigmatizados como primitivos, extranjeros, degenerados, afeminados y vulgares. Estos adjetivos indican las categorías en que son consignadas esas circunscripciones privadas de derechos. ¿Acaso resulta tan extraordinario que tantos artistas venidos de los márgenes hayan convertido en virtud expresiva los vicios culturales por los que han sido anteriormente culpados?

Durante veinticinco años o más, los teóricos han buscado un marcador al que pudieran señalar como prueba de que, de una vez por todas, dejamos la era moderna y entramos en la posmodernidad. La enceguecedora ciudad blanca que Loos avizoró es, por supuesto, cosa del pasado, o más bien, de un futuro indefinidamente diferido. Sin embargo, los espacios prístinos, grandes o pequeños, anidan en los rascacielos residenciales y comerciales, y en edificios institucionales –entre los principales, el museo–. Allí, tras las fachadas de vidrio dividido, brutal concreto y jaspeado mármol, las galerías como "cubos blancos" se estrechan hasta donde el ojo es capaz de ver, en espera de una cornucopia de arte. Gran parte del arte tiene la sencillez que celebraba Loos, pero una proporción creciente está gloriosamente madura o más que madura –como si una mesa cubierta con las manzanas de Cézanne de pronto se desbordara con granadas, guayabas y frutas de la pasión que comienzan a echarse a perder–. Podríamos medir la relativa hegemonía de la modernidad y la posmodernidad pesando la cantidad de un tipo de fruta y la cantidad del otro. Pero las escalas que usan los historiadores del arte están calibradas de manera diferente, pues, como los vendedores de verduras, los hacedores del gusto sí examinan la mercancía y discuten sobre la calidad de los productos antes de recomendar que se compren a granel. No, los signos más certeros de que dejamos atrás el ideal de la modernidad de Loos son los abundantes tatuajes en los brazos, hombros y traseros de los jóvenes visitantes del cubo blanco. Nos guste o no, los "criminales" han pasado los torniquetes.

Entre los artistas, Kelley es el principal portavoz intelectual y el analista de este cambio en la sensibilidad. En su extensa crítica de Loos y la modernidad que él representa, el foco de Kelley está puesto en la caricatura más que en la decoración.[21] Pero, como resulta claro a partir de Gombrich, la caricatura es un descendiente directo de los "tatuajes" murales desenterrados de las cámaras subterráneas de Roma. La estructura de la tesis de Kelley, como las intuiciones más radicales, es maravillosamente simple en su principio, pero sus implicaciones son sorprendentemente amplias y complejas. El rechazo de la caricatura como un arte menor o degradado depende, por lo general, de la idea de que desfigura la naturaleza y explota la distorsión en su propio beneficio. Pero, como lo explica Kelley (citando a Kris y al historiador de arte Albert Boime), el paradigma clásico no es menos una distorsión de la naturaleza que las elegantes caricaturas de los Carraci y los Bernini, o las rudas de Basil Wolverton y Ed *Big Daddy* Roth. A todos los impulsó el deseo de eliminar las distrayentes particularidades que caracterizan la abigarrada realidad para

fijarse en los elementos esenciales en los que debe ponerse toda la atención. La belleza clásica se constituye, entonces, a partir de un mejoramiento –es decir, de una exageración de los atributos que ennoblecen o agradan, imposibles de localizar en un solo individuo–. Por contraste, la caricatura es una exageración de los atributos feos o ridículos, exclusivos de una persona o característicos de un grupo. Equidistantes de la realidad, ambos editan lo natural e intensifican sus efectos para dar cuerpo a una verdad que reside dentro o más allá de las apariencias. En resumidas cuentas, la caricatura es el gemelo diabólico del idealismo representacional.

Algunos artistas son especialistas en las perspectivas torcidas y la indignidad humana, de la misma forma en que otros lo son en la "verdadera perspectiva" y la gracia humana. El título del ensayo de Kelley, "Sucia perfección: Ideas sobre la caricatura", sugiere acertadamente que las cuestiones relativas a la calidad no proceden cuando uno ingresa a este ámbito, sino que se ajustan a un estándar diferente.[22] Los parangones de la caricatura –a veces compartidos por los partidarios de la belleza– incluyen a Da Vinci, Tiépolo, Goya, Victor Hugo, William Hogarth, James Gilray, James Ensor, Alfred Kubin e, inevitablemente, a Picasso. Pero estos son nombres con los que es fácil estar de acuerdo. El desacuerdo comienza cuando las afirmaciones específicas de "éxito" en un dominio no se apuntalan en una maestría generalmente aceptada en otros. El problema de establecer criterios de discernimiento puede incluso parecer un *non sequitur* cuando la validez fundamental del tipo de trabajo que se considera ha sido cuestionada. Si es frívolo, ¿a quién le importa saber más? Si es basura, ¿qué importa decir si es basura buena, basura mala o vil basura?

Y así entramos al territorio pantanoso del conocedor. ¿Qué es el buen gusto en el mal gusto? ¿En quién debemos confiar cuando recogemos hongos en un terreno contaminado? No ciertamente en la gente que, rígida, hace guardia afuera, o que, nerviosa, rodea el perímetro. Tampoco deberíamos de tener mucha confianza en aquellos que lo traspasan brevemente para luego retroceder a la seguridad, desde donde pueden describir sus aventuras a otros más tímidos. Debemos más bien confiar en la gente que sabe lo suyo. De estos hay tantos y tan pocos como expertos en los viejos maestros; a veces son uno y el mismo. Y lo que es más, debemos confiar en ellos cuando nos aseguran que, como todos los nuevos sabores, especialmente los fuertes, lo grotesco es un saber adquirido. Si es amargo, saboréenlo pero no lo traguen demasiado rápido. Si lo hacen, y no los mata –aunque, con los hongos potentes, una cierta náusea suele acompañar las vigorosas alucinaciones–, es que se encuentran bien, y el único problema es si hacerlo o no de nuevo.

¿Estoy siendo impertinente? Sólo si los lectores están convencidos de que el disfrute y el juego están separados de la comprensión, siendo los primeros efímeros y poco serios, y preocupándose la última sólo por las verdades solemnes, o al menos por mantener habitualmente una cara apta para el énfasis dramático, salvo al burlarse de sus adversarios. ¿Y acaso he olvidado mencionar en este orden de ideas que, mientras la caricatura se dirige, por lo general, a los otros, lo grotesco con frecuencia comienza en casa –en visiones de uno mismo como otro, o de uno mismo reflejado en el espejo trucado de los otros? En el segundo caso, la distinción entre reírse de y reírse con el sujeto de una broma se pierde cuando ambos implosionan en uno solo. Así, los hostiles estereotipos raciales, sexuales, étnicos, religiosos y otros, pueden ser reapropiados por aquellos a los que ofenden e invertidos para exponer simplemente lo absurdos que son, y cómo, más que satirizar a sus blancos ostensibles, reflejan la torcida visión del mundo de sus inventores. Camp hace esto con relación a la sociedad convencional, celebrando todo lo que Wren desacreditó y llevándolo al extremo. Lo mismo hace el trabajo de los satíricos afroamericanos, que

comienzan con las parodias cómicas de los negros, las nodrizas, los zambos y sus modernas variantes bufonescas, y las traen de vuelta al mundo de los blancos, cuyas imágenes degradadas fueron ellos desde el principio. Así lo hace todo el que vomita la imagen torcida de sí mismo con la que ha sido alimentado a la fuerza –siempre y cuando la arroje con estilo.

El grotesco resulta en esta modalidad de una erupción de cosas sistemáticamente negadas: el instinto en favor de la convención; el *ello* por el *superyó*; las minorías por las mayorías; las mayorías por minorías más poderosas. Pero, como insistió Freud, el regreso de lo reprimido siempre involucra distorsiones del impulso primario o la idea. Podemos lamentarlas, pero esas transformaciones no son ni una falta moral ni artística. Y lo que es más, son inevitables. Los anhelos de perfección no deberían distraer la atención de las imponentes imperfecciones, gran parte de cuyo interés reside en las reveladoras huellas dejadas por las fuerzas que inhibieron la expresión libre y completa de los sentimientos o pensamientos en su origen. En el mejor de los casos, los grotescos más logrados intensifican aquellas huellas. Cuando las fuerzas represivas son fundamentalmente internas, las deformaciones por lo general parecen magnificaciones burlescas u horroríficas de realidades, de lo contrario, ordinarias. Al grado de que cualquiera de los dos tipos de grotesco le recuerda explícitamente al público sus inclinaciones más bajas y sus inadmisibles transgresiones, pues la tendencia es a culpar al mensajero.

Esto nos lleva, por supuesto, a la dicotomía "alto/bajo" que ha atormentado al arte durante siglos y a la modernidad desde el principio. Históricamente hablando, hay varias cosas que decir sobre este asunto. Primero, el grotesco se originó en la Roma antigua como un estilo de elite y desde entonces ha regresado constantemente a ese registro, si bien sus motivos a menudo se enfocaron en los apetitos y las desventuras de las clases bajas sobre las que esas elites proyectaron sus deseos, reconocidos a medias. Segundo, los grotescos populares han respondido, generalmente, a la necesidad, entre las comunidades sojuzgadas, de "dejar salir el vapor", burlándose de las elites e invirtiendo, de manera ritual, las jerarquías. Estos imperativos enmarcan las irreverentes ceremonias del carnaval sobre las que escribió Mijail Bajtin, el crítico ruso, con relación a lo grotesco, en extremo visceral, de *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais.[23] En ningún lugar es más asombrosa o más densa esta mezcla de lo exaltado con lo humilde, de lo sagrado con lo profano, que en el arte medieval. Clairvaux vio esto con claridad: desde las capitales esculpidas en piedra, las fachadas de las catedrales y los asientos repujados en madera que ocupaban los clérigos hasta los manuscritos ilustrados leídos por los funcionarios de la Iglesia, las representaciones de hombres flatulentos y mujeres lujuriosas divirtiéndose ruidosamente y de gente a la que le brotan brazos de vegetales y piernas de bestias. A donde llegara el ojo, podía encontrarse lo grosero al punto de la obscenidad –o lo que hoy en día sería considerado como tal– junto a símbolos sagrados y a palabras sagradas.[24] Desde el siglo XVII en adelante, la *commedia dell'arte* proporcionó personajes bufonescos y bromas salaces para todo: desde las obras de Molière y las gráficas de Jacques Callot hasta los ballets de la compañía Diaghilev y varios periodos del trabajo de Picasso. Como las bizarras comedias de la Antigüedad de las que la *commedia dell'arte* deriva, ésta es un ejemplo fundamental de la ósmosis entre las formas plebeyas y las patricias. Allí donde gana la desconfianza mutua o el desprecio entre los grupos sociales, lo grotesco es un arma; pero donde prevalece la curiosidad recípocra, éste también puede ser un solvente que rompa sutilmente las distinciones que mantiene separados a los grupos.

En lo que respecta a la modernidad, podríamos decir que es, simplemente, la basura mestiza (impura) arrojada por el fértil matrimonio entre lo alto y lo bajo. Lo opuesto a la endogamia

cultural, ese entrecruzamiento puede amenazar la pureza de las líneas de sangre pero se asegura un linaje más fuerte. Lo grotesco es híbrido sin restricciones, lo híbrido por excelencia. La modernidad siempre tuvo elementos de lo grotesco, pero no –como pensaban sus enemigos o los amigos de la modernidad en los tiempos prósperos– porque es un arte degenerado, sino más bien porque gracias a esas impurezas y mutaciones, es un arte que se regenera incesantemente.

*Traducción: Patricia Gola*

## Notas

1 Jean Paul en Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1957), p. 55.

2 En la época de la posguerra, lo grotesco fue, a menudo, dispensado por sus frivolidades, aberraciones y otros excesos sobre la base de que servía a la causa del "humanismo", al reconocer y dramatizar los defectos en nuestra naturaleza y carácter. En resumidas cuentas, lo grotesco era aceptable en tanto se prestaba a ser puesto entre paréntesis por un programa más amplio y redentor. Aunque no se usa la palabra grotesco, el prefacio de Paul Tillich al catálogo de la exposición *New Images of Man* de Peter Selz, en el Museo de Arte Moderno, en esencia justifica las distorsiones en el trabajo de algunos de los artistas incluidos, entre ellos Francis Bacon, Jean Dubuffet, Leon Golub y Willem de Kooning. El ensayo de Robert Doty para la exposición *Human Concern/ Personal Torment* en el Whitney Museum of American, de 1969, destaca una definición bastante extensa de lo grotesco pero también enfatiza el contenido moral de ese arte. Desde esta perspectiva, la existencia de grotescos amorales o francamente "inmorales", dignos de una consideración crítica, parecían inconcebibles. Es quizás la medida de nuestras permanentes preocupaciones culturales por la supuesta unidad entre la "verdad y la belleza", y más particularmente la creatividad y el "bien", lo que dicta que esas violaciones caprichosas e incluso maliciosas de los códigos del *decorum* permanezcan más allá de los límites aceptables de lo estéticamente posible. En otras sociedades y en otro tiempo, esos tabúes no eran, en efecto, tan rígidos. Ciertamente en nuestra propia cultura, es fácil acceder al fruto prohibido, siempre y cuando no sea dignificado por la palabra "arte". Hay que decir, además, que aun en los casos en que puede hallarse una dimensión ética en las obras grotescas, asumir que el artista y el público están de acuerdo con anterioridad sobre qué postura moral debería de tomarse hacia los temas tratados, puede limitar seriamente su significado o sesgarlo, y reinscribir estas obras en los discursos convencionales del momento que ha buscado ignorar o quebrantar. Tomemos dos artistas de la muestra de Doty, uno de los cuales está en esta exposición. ¿No es acaso la diferencia entre Leonard Baskin (un humanista sentimental) y Peter Saul (un humanista cáustico y totalmente carente de sentimentalismos) una diferencia de calidad que favorece a Saul en, prácticamente, todos los niveles, en parte porque Saul no da por sentada la simpatía del observador, sino que, por el contrario, lo pone en la posición incómoda de no saber qué pensar de sus provocaciones? ¿Y acaso no es la total irrelevancia de Baskin para el arte contemporáneo un indicador de lo mucho que sus compromisos y sus alegatos lo vuelven prisionero de su medio, tímidamente inconformista, mientras que el irreverente Saul sigue siendo interesante, independientemente de lo limitadas que puedan ser las premisas de algunos de sus trabajos.

3 Thomas Brown en Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1982, p. xvi. El libro de Harpham es el más útil de todos los tratamientos críticos sobre el tema de la literatura sobre lo grotesco actualmente disponible y cuenta con otros dos estudios generales a los que también me he referido indirectamente en este ensayo: Thomas Wright, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, con una introducción de Frances K. Barasch, New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1968, y Frances K. Barasch, *The Grotesque*, The Hague: Mouton, 1971.

4 Charles Pierre Baudelaire, *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*, traducción e introducción de P.E. Charvet, Cambridge: Cambridge University Press, 1972, p. 141.

5 *Ibid.*, p. 148.

6 Flannery O'Connor es un ejemplo fundamental de un escritor moderno que ha alcanzado el logro más alto trabajando con el grotesco religioso. Su catolicismo, como el de algunos artistas de esta exhibición, da argumentos en favor de la profunda influencia de las doctrinas de la iglesia romana en el desarrollo contemporáneo, e

histórico, de este género. Las tendencias iconoclastas proscriben las representaciones de lo humano y lo demoníaco junto a las de lo divino, anticipándose con ello a lo grotesco. Las categorías puritanas de variedades menos concluyentes evitan igualmente las descripciones del pecado, la corrupción y lo desnaturalizado que podrían ofrecer demasiada inspiración a artistas capaces de crear imágenes que podrían resultar demasiado fascinantes para su rebaño. En vano se quejó Clairvaux de los grotescos en templos anteriores a la Reforma, pero fueron los protestantes los que los eliminaron totalmente, privando así a los feligreses de toda posibilidad de usar sus imaginerías visuales al seguir la liturgia o escuchar los sermones. Esas privaciones tienen consecuencias profundas y duraderas, y mientras que sería ir demasiado lejos pensar en la abstracción reductiva como un estilo específicamente protestante y el grotesco como uno católico, los elementos del *background* religioso que quedan son, sin duda, evidentes en el desarrollo y en la variedad de artistas de orientación visual. Para una mayor discusión de algunos de estas cuestiones, remitirse a *Postmodern Heretics: The Catholic Imagination in Contemporary Art*. New York: MidMarch Arts Press, 2004.

7 Baudelaire, *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*, p. 151.

8 *Ibid.*, p. 150.

9 *Ibid.*, p. 152.

10 *Ibid.*, 151.

11 *Ibid.*, 143.

12 *Ibid.*, p. 142.

13 Sigmund Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, traducido y editado por James Stachey. New York: Liveright/W.W. Norton / Company, 1977, pp. 171-172.

14 Vitruvio en E.H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. London: Phaidon Press, 1979, p. 20. Para un comentario sobre la caricatura de Gombrich, ver también: *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London: Phaidon Press, 1963. Para posteriores reflexiones sobre la distorsión psicodinámica de la gráfica y las historietas, ver: Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, London: George Allen / Unwin, p. 1953.

15 Bernard de Clairvaux en *Ibid.*, p. 255.

16 Christopher Wren, en *Ibid.*, p. 23.

17 C. Percier y P.F.L. Fontaine, en *Ibid.*, p. 32.

18 Adolf Loos en *Ibid.*, pp. 60-61.

19 William Shakespeare en *Ibid.*, p. 17.

20 Ver Richard Gilman, *Decadence: The Strange Life of an Epithet*. New York: Farrar, Straus y Giroux, p. 1979. El ensayo de Gilman sobre los orígenes y la problemática de la idea de "decadencia" examina y desmantela cuidadosamente una amplia gama de presupuestos históricos y culturales incluidos en ese término. La prosa directa de este texto elegantemente "deconstructivo" no es la menor de sus virtudes.

21 Mike Kelley, "Foul Perfections: Thoughts on Caricature", publicado primero en *ARTFORUM*, vol. 27 (enero 1989), pp. 92-99. Publicado nuevamente en *Foul Perfections: Essays and Criticism*, editado por John C. Welchman, Cambridge and London: The M.I.T. Press, 2003, pp. 20-38.

22 *Ibid.*

23 Ver Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.

24 Para mayor información sobre los grotescos medievales, he consultado el trabajo de Jurgis Baltrusaitis, Michael Camille y Lucy Freeman Sandler.


MODERNA
MUJER SERPIENTE




**Rodrigo Moya**. Mujer serpiente, Tacuba, ciudad de México, 1960.
**John O'Leary**. Cholula, Puebla, ca. 1985.





**Juan Crisóstomo Méndez**. *Mujer-flor y Mujer-águila*. Puebla, Pue., ca. 1925. Colección Ava Vargas Photographic Works.



**Lorenzo Armendáriz**. De la serie *La gente del viaje*, ca. 1997.

# DEVUÉLVANOS EL CUERPO | Lorenzo Armendáriz

Durante la Semana Santa, los gitanos ludar hacen un paréntesis en su diario deambular. Muchos se acercan a las costas para convivir con las personas del lugar y disfrutar el mar, y no son pocos los que desempolvan sus viejos cines para ganarse unos pesos exhibiendo antiguas películas de la Pasión de Cristo. Pero Gustavo Pérez monta una atracción especial, muy distinta a las otras, que suele llamar "el truco de la cabeza", espectáculo de ilusión óptica, que con la ayuda de muchos espejos, muestra sobre un plato adornado con flores y frutas, una cabeza sin cuerpo que narra a los asombrados espectadores, la maldición que cayó sobre él (o ella) por desobedecer a sus padres.



El montaje del escenario es sencillo, sólo basta instalar una pequeña tienda en un sitio concurrido de la playa. Las bocinas que no cesan de pregonar el infortunio de esta persona y la curiosidad hacen el resto. Cada que me es posible, voy a donde mi compadre Gustavo a pasar unos días. Me gusta el ambiente festivo y de libertad. Nos sentamos a la entrada de esta tienda, con una hilera de cervezas a los pies, y mientras conversamos él atiende su negocio.

Me gusta mirar el asombro con que la gente sale de la tienda después de hablar con la cabeza sin cuerpo, sus comentarios, sus hipótesis y principalmente su temor a ser producto de una maldición igual.

Lo que jamás voy a olvidar es lo que sucedió hace ocho años con una familia cora. Estábamos en la zona tabacalera de Nayarit, a donde acuden muchos coras y huicholes a trabajar como jornaleros en los campos de cultivo. Gustavo traía como ayudante a un muchacho cora, a quien le tocó ser en esa ocasión "la cabeza sin cuerpo".

Dio la casualidad que un tío del chico, que también se encontraba trabajando en esos campos, acudió a presenciar el famoso truco. Fue tal su impresión de ver a su sobrino despojado de su cuerpo que fue inmediatamente a avisar a los padres del muchacho. Llegaron al día siguiente, y al ver a su hijo en tales condiciones, le exigieron a Gustavo que les devolviera el cuerpo o que les dijera dónde lo había tirado. De nada valieron las explicaciones de Gustavo y del muchacho, los padres querían el cuerpo inmediatamente.

"La cabeza sin cuerpo" es un truco que una vez montado no se puede desmontar fácilmente y que para ello no debe estar el público presente ya que se corre el riesgo de que se den cuenta de cómo funciona. Fue por eso que los padres tuvieron que esperar afuera de la tienda hasta la noche, que es cuando se desmonta el truco, para recuperar a su hijo que nunca jamás regresó a trabajar al campamento.



...médico designado por las autoridades, señor Manuel M[illegible], y bajo cuya responsabilidad se encuentra la salud del fakir, inicia la operación. Va introduciendo, con [illegible]ble tranquilidad, el clavo de oro de dos pulgadas en los [illegible]



...Harry. Al principio se resiste un poco, después va penetrando con mayor facilidad. [illegible] clavo ha atravesado de parte a parte el pie de Harry y solamente una [illegible] de sangre ha salido. El cuerpo [illegible]. Los presentes sudan [illegible] los [illegible].



¡Ahora la mano...! El estilete va perforando lentamente la piel, atravesando nervios y vasos, sin tocar los músculos. En primer término, se mira el último clavo, que se desinfecta en un recipiente.



Ahora el otro pie. Harry cierra los ojos, visiblemente atormentado por el dolor al que por disciplina mental tiene que dominar.



La prueba principal ha terminado. Solamente una mano libre le queda al fakir. El dolor ha sido dominado, y con mirada tranquila, natural, observa su mano atravesada, como satisfecho del dominio mental que tiene sobre su cuerpo.

# HARRY WIECKEDE
## El hombre de la profesión inverosímil | Horacio Muñoz Alarcón

*¿Se acordará ahora alguien del "Fakir Harry"? § Esas cosas pasan y después se olvidan tan rápidamente como llegaron a la fama y al escándalo. Porque lo del Fakir Harry fue un escándalo y con su desenlace la gente creyó que muchos irían a parar a la carcel pero nada pasó y luego nadie volvió a hablar del asunto. § Abel Quezada en Antes y después de Gardenia Davis.*

En la segunda quincena del mes de agosto de 1943, algunos de los principales periódicos metropolitanos dieron inicio a una intensa campaña publicitaria para anunciar lo que sería un atrevido y sensacional experimento: un hombre se haría clavar los dos pies y la mano izquierda en una tabla, durante cien días, permaneciendo en constante exhibición, día y noche. Sus extremidades serían atravesadas por largos y gruesos clavos de oro para ser fijadas "en un retablo de tipo hindú, con figuras simbólicas, como los que se ven en los templos de las orillas del Ganges, en un acto de verdadero fakirismo". Este extraño individuo, que aseguraba haber realizado su experimento en otros países y pretendía ser paseado por toda la República clavado en su tabla, quería ofrecer su sacrificio como una prueba para que el cielo concediera la paz a la humanidad con la pronta terminación de la guerra.

Al ser entrevistado el martes 17 de agosto por un reportero de *La Prensa*, Harry Wieckede, el fakir, dijo unos días antes de ser clavado:

> –No soy insensible al dolor, tengo muchos años de practicar disciplinas muy severas para enseñar a mi cuerpo a someterse de manera íntegra y absoluta a la voluntad.
> –*¿Y usted sufre con esos experimentos?*
> –Sí señor, naturalmente que sufro, porque tengo sensibilidad igual a la de cualquier hombre normal, solamente que mis músculos obedecen al mandato imperioso de mi voluntad, y mi conciencia está perfectamente dominada.
> –*¿Se clava usted con clavos comunes y corrientes?*
> –No señor, son unos clavos largos de oro, porque atribuyo a ese metal propiedades especiales y yo sé que nunca tendré una infección mientras mi carne sea lacerada con clavos de ese metal.
> –*¿Y usted cree resistir?*
> –Le diré, ya he hecho esa prueba varias veces en diversos países pero nunca de esa duración. Cada vez procuro alargarla y no sé si habré adquirido ya la educación necesaria de mi voluntad para resistir el dolor durante todo ese tiempo. De todas maneras, cualquiera que sea el tiempo que dure, mi alma se purificará y mediante el ayuno mi organismo será renovado. El sábado seré clavado posiblemente en la Plaza de Toros y después seré exhibido en un local de las calles de San Juan de Letrán por unos días, para después ser llevado a diversos lugares de la República.

**Autor no identificado.** Fotografías aparecidas en el reportaje "¿Fakirismo en México?". Revista *Hoy*. 4 de septiembre de 1943, pág. 69.

Las autoridades del Distrito Federal concedieron la licencia para que el fakir pudiera ser clavado a condición de que un médico lo vigilara constantemente. Se designó al doctor Manuel Merino, quien al respecto señaló: "Su salud es íntegra. Se encuentra en muy buenas condiciones y, dadas las condiciones corporales de todos los fakires, sólo habrá necesidad de una vigilancia estricta. En un hombre cualquiera, es decir, normal, un acto así como el de permanecer clavado cien días, puede provocar anquilosis de las arterias, un agotamiento general o un desfallecimiento del corazón. Esto, además de los peligrosos tétanos y las septicemias, contra lo cual se tomarán medidas asépticas previas. Es un experimento de mucho interés. Desde el punto de vista médico podré hacer observaciones que serán presentadas ante círculos científicos. Si el Fakir resiste la prueba de los cien días clavado, será algo muy importante. Además, si llega a los cien días será algo sorprendente."

A raíz de este acontecimiento nunca antes visto en México, se generó un gran interés por el fakir y su suerte. Muchos lo criticaron por ser un individuo que no se amaba a sí mismo; otros lo disculparon alegando que su espíritu ya no seguía el paralelismo entre el cuerpo y el alma; se llegó a decir que su experimento bárbaro y sangriento constituiría una ofensa para la religión católica. En un desplegado publicado el viernes 20 de agosto en algunos diarios, Wieckede se dirigió a los habitantes de la capital en los siguientes términos:

> A la Opinión Pública y a los Católicos:
> Algunas personas han pretendido establecer comparaciones absurdas entre el acto científico del fakirismo que he venido anunciando en los periódicos de esta capital y la sublime tragedia del Gólgota, universalmente respetada. Con tal motivo me dirijo a la opinión pública y muy especialmente a las personas que profesan la fe católica, para hacer constar que de ninguna manera y en ninguna forma puede creerse que con el acto de hacerme clavar por los pies, pretendo imitar a Cristo. Sería una farsa ignominiosa y vituperable en la cual no pienso. El acto de fakirismo que he venido anunciando y que debe comenzar el domingo próximo, es un experimento de resistencia al dolor físico, que si en México no se ha visto hasta ahora, sí se ha presentado en otros países.
>
> El tablero en que voy a hacerme clavar no guarda ninguna semejanza con la cruz; es un aparato vistoso y tanto éste como el local en donde seré exhibido en la calle de San Juan de Letrán, frente a Cinelandia, están decorados con figuras alusivas al fakirismo y no tienen nada que pueda ofender las creencias religiosas. Finalmente deseo hacer constar que yo soy católico, de sangre europea, nacido en la India y que desde chico he estudiado la ciencia de los yogis [*sic*].
>
> EL FAKIR HARRY

Las autoridades decidieron posponer la fecha de inicio de la prueba al no haberse concluido los trabajos de adaptación del local en que sería clavado y exhibido, el "Palacio Hindú", en San Juan de Letrán número 5, frente a Cinelandia. Se tomó en consideración que al no terminarse estos trabajos, no habría otro lugar donde el público pudiera comprobar personalmente la realidad del experimento y lo pudiera observar de cerca.

El exótico personaje fue clavado por fin el jueves 26 de agosto a las 14:45 horas en



presencia de más de cien personas: el notario público Enrique Morales Goeury, médicos, inspectores del Departamento del Distrito Federal, algunos jefes policíacos, numerosos redactores y fotógrafos de prensa. La escalofriante ceremonia fue descrita de la siguiente forma en la página 14 del periódico *La Prensa* del viernes 27 de agosto:

> Minutos antes de las dos de tarde, bajó al salón de su templo hindú el Fakir, tranquila y pausadamente subió hasta el retablo de madera que hoy le sirve como respaldo, y se dejó clavar. La operación la hizo el doctor Manuel Merino A., que por indicaciones de las autoridades estará encargado de observar el curso de la salud de este Fakir.
>
> Como los clavos estaban excesivamente filosos, bastó el esfuerzo muscular del doctor Merino para encajarlos entre los huesos de los pies y de la mano izquierda. Después, para hacerlos pasar lo suficiente hasta que llegaran al otro lado de la madera, dio golpes de martillo en las cabezas de los alargados clavos. Después fueron curvados en sus puntas, los hicieron argollas y los soldaron con soldadura autógena. Igual soldaron los candados que fueron cerrados en esas argollas, tras haber entregado las llaves al notario público.
>
> Afuera, en la calle de San Juan de Letrán, la gente se había venido agolpando y pretendió entrar desde temprana hora. Cuando terminó la ceremonia, se permitió la entrada al resto del público que había quedado en la banqueta de la calle y comenzó a

**Archivo Casasola.** Este retrato de Harry Wieckede, publicado originalmente en la Revista *Todo* (jueves 2 de septiembre de 1943, página 54), iba acompañado del siguiente pie: "El fakir tiene libertad absoluta de movimientos para su mano derecha, con la que toma su alimento naturista o un vaso de agua o un cigarrillo. De cuando en cuando, tiene sed y pide agua, sus gestos no denotan dolor intenso, pero tampoco son de satisfacción. Ataviado ricamente, permanece fiel a su resistencia, a pesar de estar clavado". © 170472 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

desfilar frente al Fakir, atestiguando de cerca, y con sus propios ojos, que el Fakir estaba clavado en realidad, y que están siendo contados los cien días que piensa permanecer en tal estado de prueba máxima al dolor.

Un testigo de los hechos señaló al mismo periódico: "Nunca he sufrido tanto. Sufrí lo indecible mientras se horadaban los gruesos maderos, viendo ante mí los pies del Fakir traspasados con los filosísimos clavos de oro..."

Entrevistado dos días después, el fakir declaró: "Me siento perfectamente bien en estos momentos. Claro es que me encuentro muy fatigado y bastante delicado de las heridas que me han causado los clavos, pero espero que podré soportar clavado todo el tiempo que prometí". No obstante, en la mayor parte de los reportajes periodísticos se señaló que su sufrimiento era muy notable, ya que había padecido intensos dolores debido a la gran hinchazón de los pies y la mano –cuyo tamaño estaba totalmente desproporcionado al resto del cuerpo y habían adquirido una coloración violácea–. A pesar de que el parte médico elaborado por Merino señalaba que su estado era satisfactorio porque la inflamación iba cediendo y los dolores habían comenzado a disminuir, el público asistente concordaba en que, a pesar de su firme voluntad, sería imposible que Wieckede resistiera cien días clavado. Estuvo a punto de ser desclavado por órdenes del médico debido a que, a raíz de un movimiento brusco que realizó mientras dormía, no soportaba el dolor que le provocaba el clavo del pie derecho. Sin embargo "cuando había llegado el notario Morales Goeury para certificar que se le desclavaba por no poder resistir el dolor, el Fakir se opuso, y realizando otro esfuerzo de semihipnotismo, se tranquilizó y se sobrepuso a las dolencias".

En las siguientes horas el estado de ánimo del fakir Harry fue mejorando. Con su mano derecha se ayudaba para fumar e ingerir sus alimentos y bebidas, sus ayudantes





le leían los periódicos, conversaba con los visitantes que salían de la larga fila para pasar frente a su estrado con la finalidad de cerciorarse de que realmente estuviera clavado. Algunas personas, creyendo que se trataba de un truco, pedían autorización para tocar, con las manos previamente desinfectadas, los pies del fakir. Quienes no podían soportar la escena y se desmayaban o sufrían vértigos, eran atendidos con sales aromáticas o alcohol para ser reanimados; hubo quienes le hicieron entrega de milagritos de plata e imágenes de santos para darle auxilio espiritual; hubo inclusive una señora que le pidió, como si se tratara de un santo, que influyera para encontrar a su hijo perdido hacía varios días.

La afluencia de gente era constante. Los asistentes entraban por el lado derecho de la sala, rodeaban el templete, observaban al fakir con todo cuidado. A su alrededor había varias mujeres vestidas como odaliscas y en todo momento una enfermera. Al fondo, en un rincón, se apreciaban un crucifijo y una imagen de la Virgen de Guadalupe. El redactor de *La Prensa*, Miguel Gil, describió así el espectáculo: "El aspecto de la sala, reducida por cierto, infunde a los curiosos respeto. Nadie habla, todo el mundo ve tan sólo... Hay un estrado, al fondo una cortina roja con listas claras, doradas si no mal recuerdo, formando grandes cuadros. En el estrado, en una especie de silla elevada, un hombre pálido, ya entrado en años –33, según nos informan– reclina su cabeza sobre un almohadón color canario y tiene apoyados sus pies en algo así como lo que usan los engrasadores de zapatos para dar bola. Flexionada su cabeza sobre la izquierda y ligeramente extendida su mano del mismo lado, aparece clavada en una tabla de cedro que tiene grabada la figura del Dios del Fuego. Abajo, en cartón dorado, están las diosas Si-

**Archivo Casasola.** "Los curiosos se acercan para comprobar si en verdad los pies del fakir están atravesados por los clavos. Una enfermera lo atiende de cerca, mientras los visitantes, satisfechos de cerciorarse por sus propios ojos, se alejan no sin cierto gesto de horror". © 170473 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

IZQUIERDA: **Fondo Hermanos Mayo.** Ciudad de México, agosto-septiembre de 1943. Archivo General de la Nación.

ba y Kali; son diosas hindúes, mitológicas, incomprensibles para los cordones de gente que entran. Nos detenemos a contemplar las pinturas. Hay una, la de la derecha, que representa la catalepsia. La muerte, tal y como se la figuran los humanos, sostiene entre sus esqueléticos brazos el cuerpo de un hombre; adelante, ya dentro de la cámara donde se halla el Fakir, otra gran pintura mural simboliza al fuego. Es un hombre que está arrojando grandes llamaradas por la boca, tal y como vemos a ciertos divertidores públicos en las calles de la ciudad. Del otro lado, en el muro Oriente, otra gran pintura significa el entierro de un Fakir. Hay discos en cartón con inscripciones brahamánicas y otras muchas cartulinas con temas alusivos a los grandes secretos hindúes."

Entre el público que lo visitó, hubo personalidades de la farándula, del deporte y de la política. Por ejemplo, los actores Mario Moreno *Cantinflas*, Esther Fernández, Antonio Badú, María Teresa Montoya, Antonio Moreno y Tito Junco; el director de cine Arcady Boytler; los matadores de toros Chucho Solórzano y Luis Procuna –quienes declararon estar convencidos de la absoluta veracidad del experimento–; los generales Maximino Ávila Camacho e Ignacio Beteta; los funcionarios Alberto J. Pani, Aarón Sáenz, Adolfo León Osorio y el presidente del Partido de la Revolución Mexicana, licenciado Antonio Villalobos quien, al ser abordado por los medios comentó: "Nos resistimos a creer que un ser humano pueda soportar una prueba de dolor como ésta. Esperamos que el público se pueda convencer de la fuerza de voluntad del Fakir."

El cronista taurino Paco Malgesto, quien transmitió a través de los micrófonos de Radio Mil lo que estaba observando, dijo: "Esto que veo me parece algo de lo más tremendo que yo he visto, y hay que anotar que yo he visto todas las terribles cornadas que han recibido los toreros en los últimos tiempos. El espectáculo que está a mi vista me parece superior. Veo al Fakir clavado con clavos de oro que atraviesan tres partes de su cuerpo: la mano izquierda y los dos pies."

Por su parte, el productor cinematográfico Carlos Esquerro, dirigió la siguiente carta al representante de Wieckede: "En un periódico 'amarillista' leí un artículo en el que juzga como una estafa y falsedad el experimento que actualmente está realizando el Fakir. Se necesita estar ciego o perseguir algún fin premeditado para hacer esas aseveraciones tan falsas y poco serias, pues el experimento es palpable; además, el Fakir, valiente y temerario, es incapaz de valerse de supercherías y, si los redactores de dicho periódico quieren convencerse, que pasen a mis oficinas en el momento en que lo deseen y gustoso les mostraré uno de los experimentos que el Fakir realizó en mi serie de episodios "Calaveras del Terror", denominado "La prueba del fuego", en la que, bañado en gasolina, se convierte en una verdadera antorcha humana que busca su salvación arrojándose a un estanque; la superficie del agua estaba cubierta por una espesa capa de gasolina, la que se incendió al contacto del flamante cuerpo del Fakir. Tan impresionante fue la prueba, que aún los bomberos que se encontraban presentes para cualquier caso de emergencia, se sorprendieron enormemente".

Ante la incredulidad de mucha gente, que aún no estaba convencida de que eran sus pies y su mano los que estaban siendo desgarrados por los clavos de oro, y después de la publicación en *Revista de Revistas* del testimonio "de una persona digna de todo crédito" que juró y perjuró que vió salir al fakir del Palacio Hindú, con su turbante y envuelto en un abrigo, para abordar un automóvil en compañía de dos individuos,



Wieckede hizo saber, por conducto de su representante y apoderado, Carlos de la Rivera, que daría 20 mil pesos a la persona que demostrara que se trataba de un truco. En tono enérgico, el viernes 3 de septiembre, ante el comentario de una persona del público, se dirigió a ésta por medio de un micrófono instalado en el salón: "Efectivamente, se explota el dolor; pero exploto mi propio dolor, que es la forma en que estoy acostumbrado, o sea a realizar pruebas de resistencia al dolor. Ésta será mi prueba máxima en la que deberé consagrarme como un gran Fakir. También como un gran artista, pues el arte que desarrollo está precisamente en eso: en vencer el dolor. Ya lo he demostrado antes, cuando he dado exhibiciones a muchos públicos. Ésta será una prueba superior a todas y definitiva."

Dos incidentes graves complicaron la situación de Wieckede. La tarde del 2 de septiembre, el tablero hindú comenzó a partirse longitudinalmente por la mitad y el fakir, en grave riesgo de caer y quedar colgado con los clavos incrustados en su cuerpo, tuvo que ser soportado y auxiliado por varias personas hasta que el tablero fue reparado con un nuevo respaldo. A raíz de este incidente se emitió un nuevo reporte médico en el que se aseguraba que su estado de salud era satisfactorio y que podría continuar con su prueba. El sábado 4 de septiembre, fue víctima de un salvaje atentado: un individuo estadounidense que se acreditó como médico, se le acercó y, tras haber solicitado autorización para examinar y tocar las heridas, tomó las cabezas de los clavos de los pies, las removió y las hundió con gran fuerza, lastimando aún más las carnes del fakir. Ante los gritos de dolor, el supuesto médico, espantado, corrió entre el público y se dio a la fuga. La nota periodística reportó lo siguiente con respecto al estado del fakir:

**Fondo Hermanos Mayo.** Ciudad de México, agosto-septiembre de 1943. Archivo General de la Nación.



> [...] momentos después del salvaje acto del médico norteamericano todo cambió. No habló más y entró nuevamente en estado semihipnótico. Por su parte, el doctor Merino vió que la crisis de dolor era muy intensa y llegó un momento, a las 7 horas de ayer, en que decidió desclavar al Fakir. Inmediatamente ordenó suspender la presencia de extraños y envió por el notario, el cerrajero y los ambulantes médicos. Pero el Fakir suplicó nuevamente que se le permitiera un tiempo más. Como el estado de salud del Fakir es bueno, en el resto del cuerpo no hay fiebre, ni hay infección en las heridas, el doctor Merino le permitió continuar adelante [...]

El día 10 se anunció que ése sería el último día que el fakir sería exhibido en la ciudad de México y que comenzaría su gira por el país, la cual tenía proyectada desde el inicio de la prueba. Sin embargo, según su apoderado "no fue posible terminar los arreglos para ese recorrido". Los diferentes medios que cubrieron la prueba coincidieron en que Harry Wieckede se encontraba ya en un estado de abatimiento alarmante; había adelgazado muy rápidamente y sus energías eran cada vez menores. A pesar de que trataba de parecer fuerte y optimista, llegó a un acuerdo con su representante y con su médico para cancelar su gira por el interior del país y ser desclavado el lunes siguiente.

Para el lunes 13 de septiembre, el fakir había sido examinado por sesenta y dos médicos y visitado por más de ciento cincuenta mil personas. En su lecho de dolor, declaró a los reporteros: "Me quedará la satisfacción de haber realizado lo que ningún otro fakir ha hecho, pues cuando sea desclavado, el 20 de septiembre, habré permanecido veinticinco días en mi experimento. Yo quiero seguir adelante. Dicen que estoy abatido. Tal vez un poco cansado por este esfuerzo constante para vencer al dolor y los efectos de la postura que conservo. Pero yo considero que no estoy tan abatido para no poder continuar así durante muchos días más. Yo me siento animoso y es el médico el que no



quiere hacerse responsable de mi salud durante la jira [*sic*]. Cree que es imposible mi traslado sobre este tablero al que me clavaron".

Durante la noche del miércoles 15 de septiembre, el doctor Merino notó severas dificultades respiratorias en el fakir. Determinó que era imposible seguir adelante con el experimento y para evitar cualquier complicación, ordenó que fuera desclavado. Wieckede seguía oponiéndose a ser bajado del tablero, había amenazado con ponerse en huelga de hambre y se había amparado contra las autoridades del Distrito Federal cuando le retiraron el permiso para permanecer en exhibición. A las 7:45 de la mañana del 16 de septiembre, después de una serie de trámites, se le retiraron los clavos y fue trasladado en una ambulancia de la agencia funeraria Alcázar al Sanatorio Mexicano de las calles de Guillermo Prieto. Al ser internado, se le diagnosticaron principios de congestión pulmonar y complicaciones cardíacas, además de las lesiones ocasionadas por los clavos.

Tras permanecer cinco días bajo estricta vigilancia médica, alrededor de las cuatro de la tarde del martes 21 de septiembre, el doctor Merino decidió darlo de alta. Wieckede fue sacado del hospital por Carlos de la Rivera, quien, a bordo de un coche, lo condujo al Hotel Gillow, en Isabel la Católica. A las 6:30, por su propio pie descendió del automóvil y se introdujo al hotel. Seguido de cerca por De la Rivera, subió en un elevador hasta el tercer piso. Dando muestras de una gran agitación, al llegar al umbral de su habitación, la número 302, cayó al piso desfalleciente. Quince minutos más tarde, el fakir Harry había muerto.

Fue sepultado después del mediodía del jueves 23 de septiembre en el Panteón Jardín.

El certificado de defunción señaló que se trató de muerte natural, pero la jefatura

**Fondo Hermanos Mayo.** Cadáver del fakir Harry en una cama del Hotel Gillow. Ciudad de México, 21 de septiembre de 1943. Archivo General de la Nación.

IZQUIERDA: **Fondo Hermanos Mayo.** Representación de la catalepsia. Pintura mural que decora el recinto donde se exhibía el fakir Harry. Ciudad de México, agosto-septiembre de 1943. Archivo General de la Nación.

de Policía giró una orden para que la Procuraduría del Distrito Federal iniciara una investigación sobre su muerte. Miguel Gil, quien acompañado del fotógrafo Ismael Casasola presenció la autopsia realizada por los doctores José Sol y Juan Pérez Muñoz en el anfiteatro del Hospital Juárez, narró en las páginas de *La Prensa* cómo se reveló la causa de la muerte del fakir:

> Atravesamos el depósito del anfiteatro, empujamos la puerta de la segunda entrada y quedamos frente a frente del cadáver del infortunado Fakir [...] El médico, impasible, serio, sin que se contrajera uno solo de los músculos de su cara, seguía examinando una a una las entrañas que el ayudante le iba presentando, y anotaba en su papel las observaciones que iba haciendo [...]
> Me acerqué a uno de los médicos curiosos, al Dr. Christy:
> –Descuidaron a este hombre –me dijo–. Debieron dejarlo reposar cuando menos veinte días con un cardiólogo al lado [...]
> –¿Y ahora, ya que está el hombre partido en dos y que se sacan sus entrañas, podría decirse de qué murió el Fakir? –le pregunté.
> –Probablemente de alguna lesión en el miocardio... Veamos.
> El mismo médico me explicó después. El acto de clavarse no ofrece ningún peligro. El clavo entra en el primer espacio intermetatarcial en los pies y en el segundo intermetacarpial en las manos, de manera que no habiendo allí la posibilidad de lesionar alguna arteria, no existe peligro.
> –¿De manera que no pudo haber muerto este hombre por haber sido clavado?
> –De ninguna manera –respondió el médico. [...]
> Auscultando aquí y allá, el ayudante desprendió un coágulo de sangre.
> –Tenía tapada la vena cava, exclamó.
> –Y eso ¿qué es? –dije al médico.
> –Un embolio –contestó el doctor Sol.
> –¿De manera que de eso murió el Fakir?
> El médico asintió con su cabeza mientras seguía escribiendo.

De acuerdo con las notas periodísticas que aparecieron en los siguientes días, se supo que Harry Wieckede nació en Bombay, de padres suizos, que tenía 33 años y era soltero, que había viajado mucho y permanecido en su infancia y juventud en la India –en donde se aficionó a los secretos del fakirismo–, Suiza y Alemania. Años más tarde arribó a Brasil, después recorrió el continente americano y, al parecer, en 1937, llegó a México. En la capital fijó su residencia en Bolívar 66. Se afilió a la Asociación Nacional de Actores y trabajó en teatros como el Lírico y el Follies realizando actos increíbles en los que comía clavos, tragaba lumbre, se encajaba navajas en el pecho y se perforaba la piel con diversos objetos. Por hablar el castellano poco y defectuosamente, solamente pudo participar en el medio del cine como extra y *stunt man*. Los reporteros averiguaron también que antes se había sometido a la prueba del suplicio en tres oportunidades: la primera en Jamaica, donde permaneció diez minutos clavado; la segunda en Caracas, en la que aguantó treinta y seis horas; la última en Panamá, en donde resistió diez días y, al concluir su exhibición, se operó los pies y las manos para canalizarse las heridas y poder presentarse en otros países.

Se calculó que las utilidades que produjo el experimento habrían dejado a Harry cerca de quince mil pesos, siendo ésta suma apenas un mínimo porcentaje de las entradas. Al ser entrevistado, Carlos de la Rivera, apoderado del fakir, señaló que Wieckede se acercó a él para mostrarle sus capacidades y convencerlo de realizar la prueba; que hicieron un contrato comercial y posteriormente encontraron a la persona que financió el negocio: el empresario Ángel Alcántara Pastor, quien hizo una inversión de veinte mil pesos.

Cuando se le preguntó por qué el fakir no fue desclavado cuando comenzó a mostrar signos claros de agotamiento y enfermedad, De la Rivera respondió:

> El señor Alcántara y yo tratamos de persuadirlo para que se dejara desclavar, pero Harry se negó obstinadamente: él era un fanático de su arte y quería cumplir su promesa hasta el final. Ya en otras ocasiones lo había hecho con éxito.
> –En este momento no he ganado ni para el sanatorio –nos contestó.
> –No importa –le dijo Alcántara–. Pierdo gustoso el capital que he invertido en esto y estoy dispuesto a pagar los gastos del sanatorio; pero no quiero que se sacrifique más.
> Pero Harry –fiel a su oficio de fakir–, se empeñó en seguir clavado al tablero. El fakir murió de un síncope cardíaco, ya dado de alta. Lo mismo nos puede suceder a usted o a mí. [...] Los amigos de Harry hablan porque no saben nada, tienen la elocuencia del ignorante. En este caso deben hablar exclusivamente los médicos. El mejor argumento en este caso ha sido la autopsia. Ninguno tenía interés en que Harry muriera. Nadie ha tocado un centavo del dinero hecho en la carpa de San Juan de Letrán. La justicia tomará cartas en el asunto y será repartido como es debido...

Al respecto, algunos amigos del fakir dijeron al redactor Antonio Ocampo, de la revista *Todo*, que Harry amaba su profesión extrahumana con un celo y una ternura poco comunes. Que su amigo no estaba preparado para resistir ese sacrificio y por eso se lamentó mucho durante los primeros tres días. Que murió porque no fue desclavado a tiempo y porque los empresarios habían invertido mucho dinero en el negocio y querían recuperarlo con creces.

Como epílogo de esta historia, quizás uno de los testimonios más reveladores resultó ser el del actor de cine, Alfonso Jiménez *Kilómetro*, el amigo más cercano y compañero de Wieckede en la cinta *Calaveras del Terror*: "No creo que haya habido dolo en la muerte de Harry. Fue su destino y nada más. Días antes de su última prueba, platicó conmigo. Estaba encantado. Hablaba de su crucifixión como si se refiriera a su próximo casamiento. Amaba su oficio. Él mismo pulía, afilaba y desinfectaba los clavos que luego iban a perforar su carne. Decía que sería su última prueba: que con ese dinero iba a retirarse..."

PÁGINAS 192-193: Planas del reportaje de Antonio Ocampo aparecido en la revista *Todo*, número 525, 30 de septiembre de 1943.



# MURIO EL FAKIR, O LO... MATARO

La capilla ardiente del infortunado fakir Harry Von Wickede estuvo toda la noche concurrida por un nutrido público, en el que dominaba el elemento femenino. En la foto puede verse, por última vez, el rostro del extinto y un grupo de damas rezando piadosamente.

Los pies del fakir muestran los orificios, ya cicatrizados, que dejaron los clavos empleados en esta aparatosa crucifixión en pleno siglo XX. La fotografía permite ver la pavorosa magnitud de estos orificios, que lo ponen al cubierto de toda sospecha de truco.

Por ANTONIO OCAMPO

### GEOMETRIA DEL DOLOR

HARRY VON WICKEDE —el hombre de popularidad más torturante en las últimas semanas de vida metropolitana—, acaba de morir. No sabemos si desprestigió definitivamente el legendario y muelle oficio de fakir, o si le dió el apostólico prestigio de los mártires.

Fué crucificado en aras de una fe universal, avasalladora, todopoderosa: el dinero. Descendió de la cruz el patriótico día 16 de septiembre, en las primeras horas de la mañana, y encamado en un costoso sanatorio particular, comentó con fakirismo irónico auténtico:

—Estaba yo mejor clavado en el **tablero de San Juan de Letrán, que en este camastro**...

**Dado de alta por su médico de cabecera,** horas después, en el moderno confort de un hotel de lujo capitalino, pronunció estas palabras:

—Me muero...

Segundos más tarde cumplía su palabra al pie de la letra.

El delicioso Eca de Queiros decía que **el dolor que nos inspiran los demás, está en razón inversa de la distancia que nos separa de ellos en el instante en que sufren".** Mientras más alejada de nosotros se halla la víctima, es menor el dolor que nos hace sentir su sufrimiento. Es muy importante desde luego la magnitud del dolor y la serie de causas complejas que lo motivan; pero la distancia, es un factor físico que debe tomarse muy formalmente en cuenta.

Tal vez por esta razón estrictamente geométrica, dos millones de metropolitanos, enfrascados desde hace cuatro años en el pavoroso panorama de **la guerra**, olvidaron por un segundo las montañas de muertos de las **estepas rusas**, o de los desiertos africanos, para conmoverse, siquiera momentáneamente, ante la muerte tan próxima de este hombre flaco, de nariz aguileña, de barba crecida, de ojos angustiados, que murió por dejarse clavar en un madero, sin dejarnos siquiera una nueva actitud religiosa.

### ¿MURIO, O LO DEJARON MORIR?

Von Wickede —"Harry", como le llamaban cariñosamente sus amigos—, no era un fakir auténtico. Ni siquiera conocía la India misteriosa y legendaria, donde comodines señores envueltos en sábanas fantasmales, toman los ultravioleta rayos del sol recostados en confortables colchones de cemento erizados de púas aceradas; o suelen dormir —con un prolongado sueño esquimal de seis meses—, en un ataúd herméticamente cerrado, a **tres metros bajo tierra.**

Harry era, simplemente, un buen señor contagiado de fakirismo. Aprendió el oficio de fakir, con la misma

Una extraña coincidencia, que se relata brevemente en el curso del presente reportaje, permitió a la señora de Von Wickede llegar minutos antes de que su esposo fuera depositado en su última morada. En esta foto exclusiva, puede verse a la dolorida ex esposa del fakir.

perseverancia proletaria que pudo haber aprendido el oficio de zapatero.

Mitad alemán, mitad suizo, nuestro héroe estrafalario tenía las virtudes ejemplares de esta última raza, que ama y respeta sus propias inclinaciones, que llega al sacrificio para ser un virtuoso de la profesión que eligió como definitiva en su existencia. Tenía también la terquedad, la obstinación, el fanatismo absurdo del teutón. Esta compleja amalgama hereditaria, formó su advenedizo espíritu de fakir. El amaba su profesión extrahumana con un celo y una ternura poco comunes.

—Quiero a mi profesión más que a mí mismo —solía decir a Alfonso Jiménez, uno de sus amigos predilectos.

Los tres primeros días de su crucifixión —los tres días de Cristo—, fueron para él de una angustia inenarrable: el dolor laceraba sus carnes, lo corroía hasta la médula. Para el público que, desfiló por el calvario de feria de San Juan de Letrán, durante las primeras setenta y dos horas, no deben haber pasado desapercibidas sus angustiosas quejas y sus lamentos apenas disimulados con estoicismo oriental.

—¿Porqué no lo desclavaron inmediatamente? —preguntamos sin preámbulos al señor De la Rivera, apoderado del fakir, al que encontramos con las manos en la masa: estaba sacando una mascarilla en yeso del cadáver.

—El señor Alcántara y yo tratamos de persuadirlo para que se dejara desclavar; pero Harry se negó obstinadamente: él era un fanático de su arte y quería cumplir su promesa hasta el final. Ya en otras ocasiones lo había hecho con éxito.

—En este momento no he ganado ni para el sanatorio —nos contestó.

—No importa —le dijo Alcántara—. Pierdo gustoso el capital que he invertido en esto y estoy dispuesto a pagar los gastos del sanatorio; pero no quiero que se sacrifique más...

Pero Harry —fiel a su oficio de fakir—, se empeñó en continuar clavado al tablero.

—Esto no es exacto —oímos decir airadamente a José R. Rivera, íntimo amigo de Harry y empleado de "Film-Mex"—. Mi amigo Harry no estaba preparado para resistir tamaño sacrificio para resistir tamaño sacrificio y ficio y así lo demostró él con sus lamentos durante los primeros días. Yo estuve acompañándolo noche y día y me di

El trágico rostro del fakir muerto a consecuencias de la dura prueba a que se prestó voluntariamente. La nariz afilada, los ojos piadosamente cerrados, y la barba crecida, dan una idea del intenso sufrimiento físico y moral a que fué condenado por su propia iniciativa.

cuenta de muchas deficiencias médicas y morales. Si mi amigo murió, fué porque no se le desclavó a tiempo. Y no se le desclavó porque los empresarios habían invertido $20,000.00 en "el negocio" y querían sacarlos con creces...

Aquí surge la duda pavorosa: ¿el fakir de San Juan de Letrán murió por un imprevisto síncope cardíaco, o fué un criminal abandono de los hombres interesados en el medioeval negocio efectuado en pleno corazón de la civilizada capital de la República? Nosotros no abandonaremos este caso. La revista "TODO" fiel reflejo de la opinión pública, seguirá paso a paso, e informará detalladamente, a traso, e informará detaF—r ETAOIN vés de bien informados reportajes, sobre la verdad de tan nebuloso caso.

### CON DON JOSE RODRIGUEZ RIVERA

José Rodríguez Rivera —empleado de "Film-Mex" e íntimo amigo del extinto fakir—, es un hombre joven: treinta años a lo sumo. Cuerpo delgado, bajito, nervioso; cabellera indócil, un tanto rizada; el rostro demacrado, anguloso y los ojos claros, dominantes, marginados de tenues ojeras. Está frente a nosotros y todavía muestra, en la expresión resuelta, el disgusto que sintió al discutir con el señor de la Rivera sobre el palpitante caso de la muerte de Von Wickede.

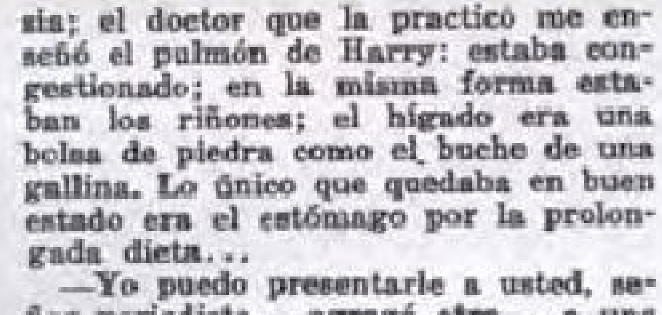
—Nosotros —y me señala un abigarrado grupo de unos doce jóvenes enlutados—, éramos amigos de Harry. Lo velamos noche y día, turnándonos en grupos de cuatro. Por nuestro cuenta le pusimos un enfermero —Genaro Velázquez—, al cual le pusieron muchas trabas para acercarse al fakir crucificado. También le pusimos, por cuenta nuestra un doctor, el facultativo J. Olguín, a quien tampoco lo dejaron auscultar y observar al hombre que estaba jugándose el pellejo.

—Harry pedía café —dijo algún otro del mismo grupo—, y jamás se lo quisieron dar. Hacía sus necesidades en un lavamanos inmundo, mismo en el que luego se lavaba las manos... Nosotros le tuvimos que comprar un "cómodo" para evitar este acto bochornoso.

—¿Cómo se explica usted —continúa Rodríguez Rivera—, que un facultativo dé de alta a un enfermo que muere minutos después de un embolio en el corazón? Yo presencié la autop-



Unas cuantas horas después de que fué dado de alta el fakir Von Wickede, por sus médicos de cabecera, falleció en un hotel de la Capital. En la foto puede verse a su apoderado, señor De la Rivera y a su enfermera de pie, tratando inútilmente de reanimarlo.



sia; el doctor que la practicó me enseñó el pulmón de Harry: estaba congestionado; en la misma forma estaban los riñones; el hígado era una bolsa de piedra como el buche de una gallina. Lo único que quedaba en buen estado era el estómago por la prolongada dieta...

—Yo puedo presentarle a usted, señor periodista —agregó otro—, a una de las muchachas que hicieron de "odaliscas" durante la fatídica pantomima de San Juan de Letrán. Ella le repetirá, para su revista, las mismas palabras acusadoras que me dijo a mí. Las escuchó de boca del señor Alcántara dirigiéndose a Harry, precisamente al segundo día de sacrificio, cuando el fakir daba muestras de flaqueza. "Usted lleva ganados únicamente mil quinientos pesos. Yo he invertido aquí veinte mil. ¿Con qué va a pagarme? Tiene que aguantarse..." Primero —asegura la pseudo odalisca—, el crucificado protestó enérgicamente. Su voz se fué debilitando. Al fin sucedió el silencio con que se fué a la tumba...

—No querían desclavarlo hasta que pasaran las Fiestas Patrias, porque entonces calculaban tener ganancias triples.

—Cualquier doctor, con sólo aproximar el oído al corazón —y esto cinco días antes de descolgarlo—, habría notado que, de seguir así, estaba fatalmente condenado a muerte. Yo acuso de indolencia criminal a los doctores que estuvieron constantemente a su lado.

—Los últimos días estuvo tosiendo sospechosamente. ¡No! ¡No se trataba de un simple resfriado! Tenía eficientes aparatos de calefacción. Era que los pulmones comenzaban a fallar...

He aquí las voces de sus amigos, esos que, turnándose, lo velaron noche y día. Nosotros las transcribimos a los lectores de "TODO" sin ningún comentario.



### CON SU APODERADO

El señor Carlos de la Rivera, apoderado del fakir Von Wickede, es un hombre de mundo: afable, atento, correctísimo. Sus ademanes y sus palabras tienen siempre el límite exacto de la discreción. Jamás se impacienta: ni siquiera cuando discutió con José Rodríguez Rivera. Contesta a todas



La mano izquierda del fakir —la mano del corazón—, se tiende como si mostrara espontáneamente su bárbara herida; pero cuando esta fotografía fué lograda, Harry von Wickede había expirado. Alguien comparó estas manos de fakir trashumante con las piadosas manos de Jesús.

nuestras preguntas amplia y mesuradamente. No agrega una sola sílaba a todo eso que ya es del dominio público: Von Wickede se acercó a él, le demostró sus capacidades, hicieron un frío contrato comercial, buscaron al hombre que financiaría el negocio, lo hallaron, se instaló el templete de feria...

—El fakir murió de un síncope cardíaco, ya dado de alta. Lo mismo nos puede suceder a usted o a mí... —concluye De la Rivera y en sus ojos un tanto gelatinosos, que han recorrido el mundo entero, hay un reflejo singular.

—¿Qué opina usted de las opiniones de esa docena de amigos del infortunado Harry?

—Que hablan porque no saben nada, tienen la elocuencia del ignorante. En este caso deben hablar exclusivamente los médicos. El mejor argumento en este caso ha sido la autopsia. Ninguno tenía interés en que Harry muriera. Nadie ha tocado un centavo del dinero hecho en la Carpa de San Juan de Letrán. La justicia tomará cartas en el asunto y será repartido como es debido... Mi esposa opina que el dinero que justamente le corresponde a Harry sea empleado en la construcción de un hermoso mausoleo sobre su tumba.

### ALFONSO JIMENEZ EL KILOMETRO

Alfonso Jiménez, delgado y kilométrico, de bigotillos asiáticos, anteojos, y la risa ausente de Buster Keaton, es un artista en la difícil tarea de hacer reír a la gente. Era el amigo más allegado a Harry. Por eso merece nuestra atención:

—No creo —nos dice—, que haya habido dolo en la muerte de Harry. Fué su destino y nada más. Días antes hablaba de su última prueba, platicó conmigo. Estaba encantado. Hablaba de su crucifixión como si se refiriera a su próximo casamiento. Amaba su oficio. El mismo pulía, afilaba y desinfectaba los clavos que luego iban a perforar su carne. Decía que sería su última prueba: que con ese dinero iba a retirarse...

A través de este kilométrico personaje conocemos otro aspecto interesante del fakkir: el lado humano. En la vida real no era el personaje fantástico que la gente ha dado en imaginar-

(Sigue en la página 56)



# FREAK LLAMA FREAK | Orlando Jiménez

*Al Teatro Colonial (1926-2003)*

*Y ahora señoras y señores, es la primera vez en esta ciudad que vamos a presentar una farsa que les hará reír a todos. Los débiles de corazón mejor no miren, pueden morirse de risa.* § Zampanó, el forzudo de *La Strada, (Federico Fellini, 1954).*

El sonido de una alborotada multitud reunida en un foro de televisión era emitido de manera sincronizada por decenas de monitores instalados entre los puestos y vendimia del barrio de Tepito. ¡Fuera, fuera, fuera...!, exigía la congregación. Los oficinistas preferían complementar su dieta de 64 gramos de pasta deshidratada, con una dosis de pantalla a la hora en que, con hambre o sin ella, se debía mover el bigote. En fondas, locales comerciales e incluso en algunos microbuses equipados con una televisión exclamaban: ¿Será cierto o no será?, ¡Pero qué divertido!, ¡Eso le pasó a una tía! Tales eran las atmósferas provocadas por un programa que algunos cuentan entre los clásicos de la televisión mexicana, el polémico y exitoso *talk show, Hasta en las mejores familias* (Televisa, México, 2000-2001).

Polémico porque sus temas, dinámica y estética resultaron grotescos y exasperantes para algunos, irreverentes para otros y hasta indignantes (también irrelevantes) para determinados sectores sociales. El programa se volvió un "caso" del "gran panel" que es la llamada opinión pública nacional, ésta hizo que los *talk shows* se incorporaran a la agenda de discusión del Congreso entre los años 2000 y 2001[1]. Pero también afortunado, porque debido a su éxito comercial el programa se convirtió en un paradigma dentro de los fenómenos de comportamiento de esa entidad incorpórea pero real, casi divina, llamada *rating*, que rige la vida de la industria de la televisión.

Fueron diversos los factores que hicieron de *Hasta en las mejores familias* el platillo principal dentro del menú de la televisión de señal abierta, el acto magno de una sociedad mediática que vivió el intervalo entre un nuevo régimen y otro desgastado que por más de setenta años predicó y ejerció la política del "pan y circo". El marco social en el que se produjo el programa fue la llamada era del cambio o de la transición democrática. Este contexto generó diversos debates y discursos políticos que llamaban a la participación ciudadana, la libertad de elección, el diálogo y la discusión –temas, por cierto, frecuentemente ausentes en los costosos *spots* publicitarios de los partidos políticos, que en ocasiones prefieren impactar con una o varias imágenes al elector más que desarrollar sus propuestas, buscando posicionarse más rápidamente en el *rank* de las voluntades.

**El alquimista del rating** Conocido por algunos como "mago de la telebasura" o "rey del *rating*", Federico Wilkins creador de *Hasta en las mejores familias*, regresó a vivir definitivamente en México en 1994, año significativo para el país por el levantamiento del EZLN y el relevo presidencial. Hijo de madre cubana y padre mexicano, se había marchado con sus padres a vivir a Cuba en 1970 cuando tenía cinco años. Ahí vivió una

PÁGINAS 194-209: **César Flores.** Federico Wilkins en la proyección del último capítulo de *Hasta en las mejores familias.* Alianza Francesa de San Ángel. México, febrero de 2004.

infancia "con un sentimiento de rebeldía muy grande, porque no me someto a la disciplina de nadie. Desde que entré a la escuela la odié toda mi vida"[2], dice quien sobrellevó la educación formal hasta el segundo año de la carrera de periodismo en la Universidad de La Habana, cuando dejó los estudios para dedicarse a la prensa escrita y a la elaboración de guiones radiofónicos. Después de diez años trabajando en la industria cultural cubana, Federico Wilkins llegó, literalmente, a la televisión azteca para trabajar por invitación de su tía Paty Chapoy dentro de su programa *En medio del espectáculo* (Televisión Azteca, 1995), *remake* de la empolvada fórmula de Televisa en los años ochentas, *El mundo del espectáculo*, conducido por la misma periodista egresada de la escuela Carlos Septién García.

En 1995, el cubano-mexicano tenía dos empleos. En la mañana trabajaba en el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA), en el departamento de producción de mensajes para los medios, y por la tarde para TV Azteca, donde pasó un *casting* como guionista para un nuevo programa de corte periodístico que se llamaría *Ciudad desnuda* (1995). También se ocupó de los noticieros *Hola México* y *Primera edición*. De escribir guiones, Federico Wilkins pasó a la producción ejecutiva de *Ciudad desnuda*, emisión que se convirtió en la primera producida por la ex paraestatal –el desaparecido Instituto Mexicano de la Televisión (IMEVISIÓN)– en llegar a los veinte puntos de *rating*, y que fue comprada por la señal abierta de los Estados Unidos. Sus logros a corto plazo lo transformaron en hombre clave para encabezar ciertas reformas, como cuando Ricardo Salinas, presidente de TV Azteca, lo colocó al frente del noticiero *Hechos de la noche* con Javier Alatorre.

Ese mismo año y sin dudarlo ni un momento –pues confiesa que siempre que pasaba frente a la televisora ubicada en Avenida Chapultepec 18, su imaginación se desbordaba– Federico Wilkins firmó un contrato con Televisa para producir, junto con Alexis Nuñez, el programa de reportajes y nota urbana, *Fuera de la ley* (1995), luego substituido por *Duro y directo* (1995). En enero de 1996, la directiva de Televisa lo nombró productor ejecutivo de los nuevos noticieros, ajuste en el que basó la reestructuración del sistema noticioso antes conocido como ECO: "Fue la responsabilidad más grande de mi carrera hasta ese momento. En la décima edición del noticiero con Guillermo Ortega, llegamos a un pico de 18 puntos; un mes después ya estábamos en 20 puntos de *rating* nacional, pasando, con estos niveles, por encima de varias novelas del canal dos"[3]. Como parte de esa tarea, Federico Wilkins se dedicó a viajar por las diversas repetidoras de Televisa en la República Mexicana para estandarizar la imagen de los noticieros.

Otros de los retos que asumió en Televisa fue la creación del concepto *Testigos*, serie que conjuntó a los periodistas Jacobo Zabludovsky, Abraham Zabludovsky, Lolita Ayala, Joaquín López-Dóriga y Ricardo Rocha, entonces principales comunicadores de *Noticieros Televisa*, y la producción de los programas especiales titulados *El Santo Padre*, con motivo de la visita del papa Juan Pablo II en 2002.

En opinión del propio Federico Wilkins, él no pasará a los anales de la historia de la televisión mexicana por haber participado de esa revolución estructural (que no ideológica) en los noticieros de la empresa de la familia Azcárraga: "Los tiempos y los cambios llegan y los hombres que instrumentan esos cambios pueden ser otros. Fue



una casualidad que me tocara instrumentar el cambio"[4], dice Wilkins, quien encuentra en otra de sus producciones una mayor satisfacción. Y es que si hasta dentro de los linajes divinos, según las mitologías universales, los problemas domésticos alcanzaron magnitudes bélicas –como la Titanomaquia, esa guerra entre Zeus y sus hermanos contra su padre Cronos y los Titanes– o de eterna enemistad –como el odio entre los dioses hermanos Quetzalcóatl y Tezcatlipoca–, ¿por qué no lanzar la red ahí donde viven los mortales para arrastrarlos al Olimpo cromático, a un iluminado pedestal de los sacrificios, en donde se ventilen las tragedias que suceden *Hasta en las mejores familias*? "Ese programa es, hasta este momento, lo mejor que he realizado en mi carrera como productor", considera.

**El show debe terminar...** El proyecto *Hasta en las mejores familias* surgió como una respuesta de Televisa al éxito del programa realizado por la competencia, *Cosas de la vida* (Televisión Azteca, 1995), y que demostraba, con su nivel de *rating* y ventas, que los *talk shows* hechos en México comenzaban a tener una mayor aceptación en el público mexicano, a diferencia por ejemplo de *Cristina* (Univisión), grabado en Miami. El proyecto original contemplaba cinco conductoras, una para cada día de la semana inglesa. Sin embargo, el programa inició con Fernanda Familiar, Talina Fernández y Shanik Berman, y posteriormente incluyó a Carmen Salinas y a Jackeline Arroyo. Federico Wilkins confiesa que al principio él quiso hacer algo realmente innovador; sin embargo, dice: "Creo que realmente lo que terminé haciendo fue lo que me dijo un día Cristina Saralegui en su estudio en Estados Unidos: 'Tú acabaste con el *talk show*'".

Cuando Televisa emprendió las grabaciones de *Hasta en las mejores familias*[6], el *talk show* era un formato de televisión ya bastante gastado, tanto que Wilkins tuvo que pensar en algo que le permitiera refrescarlo y que además formara una audiencia. En esa búsqueda encontró un ejercicio que contenía la ansiada fórmula: "Si no cirqueaba [*sic*] el *talk show*, no iba a ser interesante", dice. "Pensé que debía llevar el formato a los extremos y que había que tensar la cuerda, y yo la tensé, la tensé y la partí, que es lo que pasa cuando tú tensas mucho algo".

Desde el primer episodio, se colocaron en pantalla los números telefónicos del programa, convocando al público a llamar para exponer o relatar "sus casos". De esas llamadas surgían las historias, eran la fuente principal de inspiración. "Los casos son totalmente reales, los programas se estructuraban a partir de llamadas de verdad del público. Es la gente la que te llama y te dice: 'Acabo de descubrir que no siento nada con mi marido pero estoy enamorada de mi comadre... ¿qué hago?'". El productor atendía personalmente las llamadas del público para escuchar los casos. Si éste era calificado

por Wilkins como digno de presentarse en televisión, lo turnaba a su equipo, que a su vez elaboraba la estructura de la historia y obtenía mayores detalles:

> ¿Desde cuándo empezó esto?, ¿Y dónde tal y tal? ¿Y qué onda, entonces, usted ya lo probó o todavía no?" Con esa información el productor de caso armaba el guión: "Porque el caso hay que armarlo, hacerlo una película que corre, debe ser una representación que fluye. Pero la sinopsis es totalmente real. Lo que pasa es que siempre tratas de invitar a la gente real pero puede ser que incluso ahí, ya en el panel, se te rajen. ¿Por qué? Porque llegan, ven un foro de televisión, nunca han estado allí, el frío que hace, las luces, el público, y entonces puede ser que el invitado se te raje entrando o se te raje durante la transmisión, que ya no quieran hablar... Ése es el asunto.

Convencido de que no hay otra manera de realizar un *talk show* que no sea representando supuestos casos reales, Wilkins que pareciera utilizar fórmulas científicas y matemáticas en la realización de sus programas televisivos, explica parte de sus experimentos: "Sí, claro, hubo casos protagonizados por los que sufrían los problemas, pero eran los menos. Porque la historia original es el ADN, el cromosoma del *talk show*. Tú no puedes ir en vivo con gente que no es del medio, porque como productor tienes que ir a la segura de que se van a cubrir esos 48 minutos reales que tienes de transmisión".

**Doble espejo que humea** Cuando Televisa invitó a Federico Wilkins, admirador del neorrealismo del cine de Federico Fellini y de Luis Buñuel, a producir un "Mexican talk show" para obtener el antídoto que anulara el poder de audiencia de *Cosas de la vida*, también fue invitado a combatir contra la empresa de la que había formado parte: la no menos polémica Televisión Azteca, autoproclamada como la que puso fin al monopolio de la televisión en México. Varias fueron las satisfacciones que, acompañadas de responsabilidades, le trajo afrontar este reto:

> A mí me pasó que la gente sólo veía lo de Rocío Sánchez Azuara [conductora de *Cosas de la vida*], pero cuando sacamos *Hasta en las mejores familias* la gente realmente empezó a cambiarle. Eso es muy importante, lo que pasa al interior de las diferentes comunidades. Cuando un programa gusta, la gente dice: ¡No, tienes que ver tal canal o el canal 2!, y la gente le cambia, y la gente realmente empieza a encender el televisor para ver un programa que le gusta. La gente comía en el escritorio para ver su programa, y a mí me lo comentaban mucho hasta que un día lo vi y me impresionó mucho. Dije: ¡qué padre que esto esté funcionando! O por ejemplo que le gustara a alguien como Laura Esquivel. Un día me dijo que ella y su hija tenían muchas ganas de que las invitaran como panelistas falsas de *Hasta en las mejores familias*; ese día me pareció una cosa tan grande, tan grande...

A diferencia de sus anteriores producciones en donde las cámaras iban al lugar de los hechos –entrando allí donde la escoba no llega, a recónditos lugares de la ciudad de México–, en *Hasta en las mejores familias* se invitó al público al foro de televisión, como en algunos de los programas más exitosos de la televisión mexicana –*El Club del Hogar*



(1957), *Sube, Pelayo sube, En familia con Chabelo* (1967), *Pácatelas* (1995)– y como sucedió desde los inicios del consorcio televisivo, en 1955, cuando se fusionaron las tres principales empresas de entonces, –Televimex, Televisión de México y Televisión González Camarena– para conformar Telesistema Mexicano (a partir de 1973, Televisa) y operar en el moderno Televicentro.[8] Aquello no fue más que la devolución de la visita pues, como dice Wilkins, "yo no hubiera podido hacer *Hasta en las mejores familias* si no hubiese hecho antes *Ciudad desnuda, Fuera de la ley* y *Duro y directo*. Logré realizar ese *talk show* porque venía de estar con toda esa gente".

Para cumplir con aquella cita tan especial, los panelistas debían representar *al otro*, utilizando como argumento un *abstract* testimonial. Pero una vez en el panel, el público común comenzaba el rito de su metamorfosis, la transformación de televidente en telenauta, a través de tremendas cápsulas lanzadas a la órbita de la señal televisiva, como: "Salí de la cárcel para ver que mi mujer tuvo un hijo de mi mejor amigo", "Mi cuñado me acosa y mi hermana no me cree", "Mi hija se casó con el guarura", "Vendí a mi hija porque no tenía para comer y ahora me arrepiento" o "Me debes seis meses de renta y no me quieres pagar", con todo y su casero estilo "el Señor Barriga".

> Cuando tú abres las puertas de un foro de televisión, el público mismo ya viene nutrido y a partir de él se comienza a nutrir el programa. Lo primero que tienes que hacer es empezar a crear público, y como el programa tenía preguntas al público en el foro, yo veía a la gente y cuál era la reacción que la misma gente tenía. Porque allí el público se comporta, no como en Bellas Artes sino como en la Arena México: mandan a callar al que está jorobando o lo bajan y no sé qué. En ese tipo de momentos me daba idea de tal o cual tipo que pudiera funcionar. Algo que he tratado de hacer en mis producciones es colocar como protagonista del entretenimiento al hombre común. En eso se basan los *reality shows*, en sustituir el rol del protagonista clásico, el actor, la actriz, el cantante, por gente de la calle. Eso es lo que emparenta toda mi producción: si lo quieres ver así, trabajar con la gente de la calle y darles un efecto de doble espejo, porque la gente prende la tele y puede verse.

En esa pantalla humeante, convertida en doble espejo, tanto televidentes como telenautas se desdoblaban para verse simultáneamente como eran y como no eran. El alquimista recuerda:

Cristina Saralegui regaña a Federico Wilkins. DERECHA: Fotocollage digital del beso de Paquita la del Barrio y Carmen Salinas, a raíz del beso de Madonna y Britney Spears en los MTV Music Awards.

Lo que me fascinaba de *Hasta en las mejores familias* era la actuación del público, porque aunque el caso fuera una representación, con personajes "posibles" –lo cual es normal porque de otra forma no puede ser–, ellos se montaban en las historias, en las sinopsis y empezaban a proyectar su yo. Por ejemplo, veían en la madre posible a la que era su madre y le empezaban a decir cosas que estaban fuera de guión; yo decía a los apuntadores: ¡déjenlos!, porque a su vez aquélla le contestaba como si estuviera hablando a su hijo verdadero, que no era él pero era el posible.



**La parada de los freaks** Una de las características de los programas de televisión con público presente es la aparición de éste dentro de los encuadres y tiros transmitidos. Su presencia en pantalla, generalmente detrás de un conductor o frente a un artista, significa para el televidente ser parte de un discurso (medio y mensaje) incluyente. En el caso de *Hasta en las mejores familias*, el público fue cómplice por partida triple pues entre sus huestes habían algunos peculiares "infiltrados" que desconcertaron a más de uno:

> A mí la cosa más linda que me pasó fue cuando empecé a exagerar poco a poco los rasgos físicos del público, aprovechando que contaba con los recursos de Televisa, en donde hay tan buenos maquillistas y tan buenos caracterizadores, y un día me llamó un ejecutivo de Univisión a mi casa, en la noche, ya como a las doce, ya cuando estaban pasando el programa en Estados Unidos. Entonces me cuenta que se encontraba en su casa, en una reunión de familia, y que su suegra había visto el programa por la tarde y estaba diciendo que el tipo de la quijada gigante era falso, pero que él le decía que era real. Y entonces yo le dije: ¿cómo tú que llevas veinte años en televisión me estás haciendo esa pregunta? ¡Por supuesto que es falso!

La inclusión de supuestos *freaks* dentro del público invitado funcionó como un estímulo clave en la búsqueda de *rating*, junto con otros efectos audiovisuales –como por ejemplo la inserción del audio de narraciones de lucha libre mientras los panelistas entraban al juego de manos–. Pero al mismo tiempo fueron estos efectos los que le permitieron al criticado productor responder a todos aquellos que acusaban al programa de ser una farsa.

En octubre de 2000, cuando el programa tenía casi seis meses de transmisión y habiendo alcanzado en mayo su *rating* más alto (20 puntos), Wilkins respondió en las páginas de *Telemundo* a la gente que había creado el debate sobre la supuesta veracidad de su programa:

Además de que quería resignificar el *back* del programa, incluí a los *freaks* cuando empezaron estas críticas mediáticas e infantiles de gente que se dedica a los medios y que te das cuenta que son unos improvisados. Empezaron a querer investigar si le pagábamos o no a la gente, y si los invitados eran o no personajes reales. Se desató una histeria. Esas críticas apuntaban que el problema era la calidad de los representantes, cuando lo importante es la calidad representada. Lo único que cuenta es que la representación que tú estás llevando a la televisión está en la norma de la realidad. Cuando más fuerte fue la crítica de desprestigio, el *rating* empezó a subir.[9]

Y de paso, dio rienda suelta, icónicamente hablando, a su pasión por el cine:

Ya como un guiño más grande, ya como el colmo, metí a Chaplin, como diciendo esto es una representación pero no te lo voy a decir de forma literal. Lleva una semiótica obvia de la imagen porque es obvia y apela al sentido común. Entonces ¿cómo alguien puede salir por ahí con un recibo de pago diciendo que eso es falso? ¿pues que no ven a Chaplin que está allí? Chaplin ya se murió hace muchos años."

Pero sobre todo los propios *freaks* fueron los catalizadores del *show*. Su aura, heredada del sensacionalismo de revistas como *Insólito* o *Duda*, era transmitida y utilizada en cada *shot* en el que aparecían, logrando que las miradas, que bien hubiesen podido ser capturadas por algún quiosco o puesto de revistas, se dirigieran al televisor. "En la televisión tienes a la gente minuto a minuto. Tú agarras el programa y lo checas contra minuto en tu hoja de *rating* y dices: subió cuando apareció el *back* en el que estaba el hombre lobo. Quitas el tiro y baja, lo pones y sube, lo que quiere decir que lo que le gusta a la gente es el hombre lobo. Vamos a poner al hombre lobo, o al narizón o a la prognata".

Ante la aparición de *freaks* en pantalla algo extraño comenzó a suceder, según recuerda Wilkins: "Un día un gran amigo mío me llamó y me dijo que se sentía muy contento de que yo le hiciera un homenaje. Él pensaba que yo había puesto un prognato por él, que es prognato, pero yo no pensaba en él. Yo pensaba en un tipo al que quería exagerarle los rasgos y nada más". Tal vez mientras recibía esa llamada, afuera de las puertas de Televisa, largas filas de gente esperaban entrar a presenciar el programa. Y en esas filas comenzaron a aparecer extraños personajes que permitían imaginar al flautista de Hamelin entonando con una flauta apócrifa el tema de *Hasta en las mejores familias*.

Yo creo que *freak* llama *freak*. Tú empiezas con un *freak* falso y comienzan a llegar *freaks* de verdad. Además hay mucha gente que quiere salir en la televisión, y ni siquiera sueñan con estar haciendo capítulos de telenovela. Quieren salir sólo un día en la televisión, porque por ahí pasan el presidente, los futbolistas, las grandes güeras, y ellos quieren salir allí. Eso es lo que todo mundo ve, si tú sales en televisión, todo mundo te ve... y te quieres ver. Eso pasa hasta con los cirujanos y los más renombrados Secretarios de Estado. Las esposas te llaman después del programa y te dicen: ¿me puedes dar una copia de la transmisión? Por mi parte, con los *freakies* creo que hay una identificación. Es una especie de empatía con un *target* social. En el foro, tú te vas fijando en la gente más *freak*, la más extrema en rasgos, la más fellinesca.

Fellini fue uno de los grandes referentes de Wilkins, quien en Cuba, asevera, no aprendió nada de televisión pues estaba dedicada y manejada por el régimen de Fidel Castro. Él prefería ir al cine, donde vio las veces que pudo las películas que ofrecían del cineasta italiano:

> Yo creo que la visión que tengo de la televisión, es la que tiene Federico Fellini en *Ginger y Fred*. Recuerdo la escena en que hace un programa de televisión en forma de circo. Yo creo que Federico Fellini fue el primer cineasta que "iconizó" a sus mujeres en los años sesenta y setenta. Son "las mujeres de Fellini", aquellas mujeres enormes, gordas, gigantes. Retrató a los *freakies* y los tomó en cuenta. Otro que hizo eso fue Luis Buñuel. Por ejemplo, el ciego de *Los Olvidados* que baña con leche a la niña, y también un tipo al que le faltan los pies y anda en un carrito y tiene un cartel que dice: "Me mirabas".

El encarecimiento de algunos *freaks* de verdad también fue la causa por la que el productor tuvo que echar mano del equipo de maquillistas. Acerca de esto, recuerda a una pareja de hombres lobo que muchas veces apareció a cuadro:

> Nosotros hicimos unos, aunque yo conocí hombres lobo reales. Fue un caso que trabajé mucho en *Fuera de la ley* y *Duro y directo*. Ellos estaban en un circo y se volvió muy caro contratarlos; no hay dinero para pagarles. En estas revistas como *Insólito* y *Órale*, *Increíble* y otras, los hombres lobo salen mucho en portada, y a la gente le llama mucho la atención. Está también la familia pescado, que son gente que tiene algo en la piel, una complicación que les hace parecer que poseen escamas. Son parte de esta mitología ambulante, de este lienzo ambulante de fascinación, que son los personajes conocidos.

**VIF (Very Important Freak)** Poco a poco, el programa fue integrando diferentes personajes extraídos del público asistente o de los panelistas. Ellos acudían, según recuerda el productor, con la actitud de quien sabe que está en el lugar en donde debe estar. Acudían a la producción del programa para mostrar con orgullo sus malformaciones físicas, las cuales, pensaban, les otorgaba el derecho de aparecer en ese programa. Su deformación era el pase simultáneo a la inmortalización y a lo efímero, acumulando minutos en pantalla, algo que al parecer otorga un aura divina similar a la de algunos deformes hindúes, que por el hecho de haber nacido así son considerados reencarnaciones directas de las deidades. Así se formaron *Los metiches implacables*, jurado que opinaba sobre los casos presentados y que según su temperamento se subdividían en metiches rudos o técnicos: todos ellos conformaron la trupé cromática que a diario llegaba "hasta la comodidad de su hogar".

> Estaba la enana (Bety), estaba la señora con un culo enorme y que se pone mallas (Chela), a la que sacamos de un caso, porque yo dije: esa mujer me encanta, la quiero de panelista, y a veces los panelistas se convertían en jueces. Era asomarse a un mundo. Estaba Yolanda, una señora a la que se le caían los dientes postizos en plena grabación y que tuvo un éxito tremendo. Hubo casos dramáticos en cuanto a lo que significó el

programa para ellos; uno de éstos fue el de esta mujer, que era una tipa que tenía mucha coherencia cuando analizaba casos. A pesar de que su discurso era medio cantinflesco, decía cosas muy interesantes. Vivía en una colonia de muy bajos recursos y de pronto, de la noche a la mañana, empieza a aparecer en forma sistemática, porque a la gente le interesaba saber, ¿pero qué opina ella?, decían. Yo pienso que la gente en su barrio fue muy cruel con ella y se nos desapareció aun cuando nos funcionaba de maravilla. La llamé, la senté en mi oficina, le abrí las puertas, le doblé lo que tenía de sueldo y dejó de ir. Ya nunca más fue, porque la gente la maltrataba en su colonia, ya me imagino que cuando la veían llegar, salían los niños, la gente, le hablaban o gritaban y quién sabe lo que le harían que dejó de venir aun cuando el programa se convirtió en su principal fuente de ingresos.



Otro caso dramático que recuerda, fue el del trasvesti Mauricio Aguilera, que imitaba a Verónica Castro. Él era, decía, el "imitador original" de la actriz y conductora. Mauricio tenía dos hermanos; uno imitaba a Brozo y otro a Lucero. Aguilera se suicidó el 1 de enero de 2003.

Yo pienso que para la vida de un imitador que la pasa en lugares como los palenques, si bien le va, o en lugares como el Espartaco de Ciudad Neza, que de pronto entras a la televisión, de forma constante y estás ahí, en una plataforma de reconocimiento, todos los sueños de tu vida se han cumplido. Tú sueñas con ser reconocido porque tú eres quien imita a Verónica Castro, [pero] ¿qué pasa cuándo ya se terminó el programa? ¿puedes vivir sin eso? Él no pudo vivir sin eso porque era maniaco-depresivo. Entonces ¿hasta dónde llegan las cosas para que uno se quite la vida? Porque yo no sé qué más habría en su vida.

Vero y las *drag queens*, que pasaron a formar parte del jurado, surgieron en los programas titulados: "Palabra de hombre que soy más bonita que tú I y II", en los que hubo una pasarela de aspirantes al travestismo. En dichas emisiones se dio un enfrentamiento entre los travestis y las *drag queens*. Las invitadas, algo exaltadas, explicaron y

Federico Wilkins frente a la imagen de Yolanda. Alianza Francesa de San Ángel, México, febrero de 2004.



discutieron las diferencias entre homosexuales, transexuales, travestis y *drags queens*. De pronto en plena grabación, una de las aspirantes se fue encima de Cher, travesti que, indignada, respondió a la agresión: "Te voy a romper la madre, hijo de la chingada". Acto seguido, otro panelista, Salvador Serrano, conocido como Isabel, se levantó enfurecido de su asiento para reclamar: "Por actitudes como esa, al homosexual y al travesti siempre lo van a tener como lo más bajo. ¡Y no!, somos seres humanos y sabemos respetarnos. ¡Hasta aquí se acabó! Siempre a los *gays*, nos toman como lo vulgar, nos toman como lo grotesco, siempre al homosexual lo tratan sin dignidad. ¡Somos seres humanos y debemos de respetarnos los unos a los otros, porque si la sociedad no nos respeta, nadie nos va a respetar y si nosotros no nos queremos como seres humanos, valemos una chin (tuuuu)!", exclamó Isabel, arrancando la ovación del público. "¡Sí, sí, cálmate ya Isabel, cálmate!" incitaba Carmen Salinas.

"Entre los transexuales había uno –recuerda aún sorprendido Federico Wilkins– que había recibido hasta premios en Estados Unidos por la perfección de su operación. Cassandra se llamaba; tenía muchos reconocimientos por su operación y varios tipos iban por ella a las puertas de Televisa en unos supercarrazos".

**Factor Carpa-Salinas** La televisión se ha nutrido, a lo largo de su historia, de espectáculos tradicionales, pero para Wilkins hay uno, en especial, que trata siempre de incluir en sus producciones mexicanas: "La carpa, que no llegaba ni a circo; y sobre todo, Medel, Resortes y Palillo, y obviamente Cantinflas, que es una gloria mundial. De ahí viene mi inspiración, de los retablos, de los gitanos, del espectáculo más pobre, digamos ¿no?, que tiene que ser el más entretenido. Sin embargo, el espectáculo y los *freaks* también tienen algunos límites: "A Francis lo metió a conducir Juan Osorio –productor a quien cedió por algunos capítulos la realización del programa–. Yo no hubiera metido nunca a Francis porque el *freak* tiene al menos para mí algunos límites de lo grotesco. Debe de guardar ciertas cosas y debe de estar bien hecho; además el *freak* no debe preocuparse por difundir su mensaje".

Uno de los factores que logró el afianzamiento de aquel programa en el gusto del público, dice entusiasmado Wilkins, fue la integración y consolidación de Carmen Sa-

Irma Serrano, *La tigresa*, el productor Federico Wilkins, el luchador El Hijo del Santo y el investigador Orlando Jiménez, *The Killer Film* durante la inauguración de la sala cinematográfica que en su nombre rendiría homenaje a Rodolfo Guzmán Huerta. El Santo Tlalnepantla, Estado de México, 4 de febrero de 2004.

linas como conductora del programa. A la actriz de cine, teatro, televisión y *burlesque*, y también productora, la descubrió cuando fue a ver la obra *Aventurera* en el Salón Los Ángeles:

> Creo que fue importante centrar el programa en la figura Carmen Salinas, que está ubicada dentro de un marco que tiene mucha preferencia popular, en determinados grupos que son la gente que ve la televisión abierta. Cuando fui a ver *Aventurera* vi el monólogo de una hora y media que se avienta Carmen, bajando la agenda nacional a los chistes políticos que ella hace. Me quedé sorprendido, me dije: ¡esto, así solo, lo debería presentar en uno de los sótanos de Broadway y sería todo un éxito!

En la emisión titulada "Mi madre se niega a trabajar y no pienso mantenerla", Carmen Salinas recordó que en sus inicios tuvo que ver con la actividad fotográfica: "Yo también he trabajado toda mi vida. Desde niña empecé en mi tierra, en Torreón, Coahuila. Iba a la hora de los aficionados y trabajaba en un laboratorio fotográfico, fíjate, revelando rollos, de aquellos que se revelaban manualmente y no se tenía toda la tecnología que hay actualmente", recordó con cierto tono de nostalgia –parte de la mecánica matriarcal de su figura dentro del programa.

La Salinas encarna en una misma humanidad a la mojigata y devota de Anacleto Morones, Lucy (*El rincón de las vírgenes*, Alberto Isaac, 1972), al alburero patiño Chapas de Tívoli (Alberto Isaac, 1974), a la alcohólica Corcholata de *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1976), a la ebria de *La Pulquería* (Víctor Manuel Castro, 1980), a la esposa abnegada de *Mexicano tú puedes* (Luis Estrada, 1983), a la sufrida madre a la que le llueve sobre mojado en *Justicia de nadie* (Rafael Montero, 1991) y a la doña solidaria de *Todo el poder* (Fernando Sariñana, 1999), camaleónica Tonatzin en la que todos confían. Carmen Salinas tenía la capacidad de resucitar la carpa y el burlesque en los foros de Televisa, como sucedió en memorables ocasiones. Por ejemplo en la citada pasarela de travestis, cuando la conductora anunció: "¡Ella es... Zafiroo! Estudió inglés, francés, latín, latón, lámina acanalada, baño turco y regadera..."; ¡Ah cómo le apedrean los pieles rojas a esta vieja...", dijo en el caso "Agarra la onda y ya ponte a trabajar", en que doña Esther se quejó porque trabajaba lavando ajeno para solventar los estudios de computación de su hijo de casi 30 años.

Otro caso que osciló entre la carpa y la literatura de Ambrose Bierce fue "Mi vecino hizo tacos a mis perros". En este caso, Lichita, una señora que vivía sola con su perrito Barrabás, lamentó profundamente la desaparición de otros de sus perros, incriminando a don Chemo, el taquero de la colonia, de habérselos robado para hacer tacos: "¡Ay, cómo me duelen mis perritos! ¡Y este hombre que no se compadece de las personas, siempre anda agarrando los perros para sus pin (tuuú) tacos!..." ¿Tiene usted miedo de que hagan tacos a su Barrabás, verdad, Lichita?, preguntó Salinas. A lo que la anciana respondió: "...Y hasta a mí", respuesta que recuerda en algo, el cuento "Aceite de perro".[10]

**Derriben el circo volador** Poco después de que el gobierno de Ernesto Zedillo recomendara a las televisoras que retiraran sus *talk shows* del aire, *Hasta en las mejores*

*familias* llegó a su fin, (no así, *Cosas de la vida*). Pero lejos de reconocer este acto como un triunfo de sus detractores, entre quienes se encontraban los dirigentes de la Basílica de Guadalupe, los egresados del Tecnológico de Monterrey de Ciudad Juárez y la asociación "A favor de lo mejor en los medios"[11], Federico Wilkins atribuye a la baja de *rating* del programa el que éste haya sido retirado del aire, aunque después se hicieron varias retransmisiones:



> A mí me pasó eso [alude a la censura] pero con *Fuera de la ley*, no con *Hasta en las mejores familias*, que se acabó por ser tan intenso, tan diario. Dicen en comunicación que la repetición del estímulo decae la atención. Si tú un estímulo lo repites y lo repites, por muy novedoso que sea, decaerá la atención. Eso fue lo que pasó con ese *talk show*. Tendría que haberse planteado como un programa de ciclos, de temporadas, hacer una temporada de cien capítulos y cerrarlo. Pero diario era muy *heavy* porque ya tendrías que ir a estímulos superiores, ¿qué venía entonces?, ¿a dónde llegas? No puedes, porque es televisión abierta, entonces el estímulo sube, sube, sube y va a la par del que hace la transmisión y llega un momento en el que tú dices, ya no puedo seguir. Si continúo pues la gente hubiera tenido que quitarse la ropa.

Tal vez a esto se debió que a principios del año 2001, el programa intercalara la conducción de Salinas con la de Jackeline Arroyo, conductora, vedette, actriz, imagen de la radiodifusora Ke buena y, en 2003, candidata a diputada por el Partido Verde Ecologista. Fue ella quien dirigió los últimos programas:

> Sí, pero entonces el programa era ya muy demandante y tenía que hacer también el programa *Hoy*, dirigido a las amas de casa. Pedí permiso de ausentarme de *Hasta en las mejores familias*, porque los programas de televisión hay que hacerlos como *Les Luthiers*. Si se toma un violín le das con todo a eso, si tomas otra cosa, esa cosa merecería toda tu atención. Además Carmen creo que tomó vacaciones. El programa se gastó como se gasta un jabón, porque nosotros éramos dos o tres y cuando ya llevas 150 transmisiones, los argumentos se repiten. Empiezas con uno que se llama "Descubrí que mi esposo es gay y no sé qué hacer" y después, a los 150, tienes que hacer uno que se llame "En mi familia todo el mundo es gay, hasta mi abuelita". Si, por ejemplo, ves un programa de Laura Bozo, estás viendo un programa igual que el que viste hace dos años. Se reciclan los temas porque no pueden más, tú no puedes hacer uno que se llame "Mi hijo es una araña" es imposible. Llega un momento en que todo se recicla y luego siendo diario... el *talk show* muere por diario.

El 16 de febrero de 2001, en medio de la polémica, se emitió por última vez el programa. En esa ocasión especial, Federico Wilkins hizo que el telón cayera junto con las máscaras. De pronto, y durante el desarrollo del programa titulado "Me casé por interés y no hay herencia", se apagaron las luces del foro. El *floor manager* pasó al centro del cuadro y anunció a los presentes que el programa terminaba por falta de presupuesto. Los panelistas desconcertados se preguntaban: "¿Pero sí nos van a pagar lo prometido, verdad?"

Desde la comodidad de sus recámaras, las ex conductoras, Fernanda Familiar y Talina Fernández, miraban incrédulas el programa. Para finalizar una ristra de *freaks* desfilaba frente a la cámara y ante ella desnudaban sus rostros, arrancándose las orejas, barbillas, pelucas, vellos y demás extensiones por las que se habían hecho famosos.

Durante ese último caso, el hijo del matrimonio por conveniencia se enfureció y agredió al jurado tirándole su libro, por lo que Jackeline Arroyo exclamó: "Tranquilos todos, por favor. La violencia engendra violencia. Vean al niño qué agresivo. Es increíble que haya violencia en la familia; no se puede permitir eso". Precisamente había sido el tema de la violencia por el que los *talk shows* llegaron a plantearse como un asunto de salud pública.[12]

> Aquel era el último programa y había que decir cosas. Fue una ingenuidad muy grande de los que atizaron el debate. No saben conocer a las personas y mostraron que son improvisados y que no sabían que así es como se hace un *talk show*. Yo quería decir cosas, que creo que en esa emisión se dijeron. Fue un programa más bien editorial; eso es lo que hubo de fondo. Pienso que, como dice Felipe González, no podemos confundir la opinión pública con la opinión publicada, la publicada no es la opinión pública. El caso que muestra con exactitud esto es el de la cantante Lucero. La histeria fue solamente mediática, porque el público sigue queriendo a Lucero.[13] Con *Hasta en las mejores familias* sucedió también un debate mediático. El público se sentaba a verlo y le importaba tres pepinos lo que dijera algún crítico.

El actual productor del programa semanal de debate político *Zona Abierta* y amigo de la política y actriz Irma Serrano, considera que "no hay que darle a la televisión un mayor valor que el que tiene, que es entretener" aunque reconoce que "se ha perdido el pudor" en un sector que aparentemente es la muela enferma dentro de la maquinaria devoradora y a veces grotesca del mundo del entretenimiento:

> El periodismo del mundo del espectáculo se ha vuelto un circo. Es morboso pero no es cándido porque de eso se benefician tanto el que da la nota, porque va a tener más audiencia, como la que va a salir en la nota, porque piensa que así va a tener más palenques. Porque el gran enemigo para ese tipo de artistas es el silencio. Ése es su gran cancerbero, los vuelve locos y les da pánico que las olviden, que no salgan en la televisión, que no se hable de ellas o ellos. Su droga es estar al aire, con lo que sea.

El espectáculo es el *show* de lo insólito, la fanfarria y la exageración. Es la siembra de detonantes que generan expectativa, que despiertan la duda, la curiosidad y el morbo en el espectador. El morbo es la sed por ver al otro, que también puede ser él mismo, "es mirar por la ventana de la pena ajena"[14], sin importar las consecuencias de esa explo-

sión, aunque esto signifique muchas veces el sacrificio y resurrección eterna de sus propios géneros. En el caso de la fugaz pero maravillosa existencia de uno de los esperpentos mejor realizados de la televisión mexicana, el creador y verdugo del mismo confiesa: "Yo creo que sí maté al *talk show* y si no por lo menos lo dejé en coma. Si revive, porque se puede dar el caso, de todas maneras lo que decía Cristina era verdad. Yo la entendí perfectamente, aunque creo que ella me lo dijo desde el fondo de su corazón, de forma frontal, y lo sentí con un enorme rencor, entonces tenía razón".

## Notas

1 En la sección de informes de la Gaceta Parlamentaria, año IV, número 748, publicada el miércoles 16 de mayo de 2001, se inscribió dentro de las actividades del 7 de noviembre de 2000: Asunto: Comunicación del Congreso del Estado de San Luis Potosí en la que se transcribe punto de acuerdo que solicita, se someta a debate nacional los programas denominados 'talk show'. Turno: Comisiones de Radio, Televisión y Cinematografía y de Educación Pública y Servicios Educativos. Planteamiento: Solicita a esta Cámara de Diputados, a las secretarías de Gobernación, Educación y a grupos de Procuradores de los Estados, se someta a debate nacional, cuál puede ser la postura en relación con los programas denominados 'talk shows'. (http://gaceta.diputados.gob.mx/Gaceta/58/2001/may/20010516.html)

2 Respuesta a Adriana Curiel, en "Federico Wilkins, ¿Ética? No pienso en eso", *Etcétera*, (www.etcetera.com.mx/pag34ne2.asp).

3 Esta cita y las posteriores son parte de la entrevista realizada por el autor a Federico Wilkins el 22 de enero de 2004 en la cafetería de Sanborns del Centro Insurgentes de la Ciudad de México.

4 Adriana Curiel, *Ibidem*.

5 El 10 de noviembre de 1999 se transmitió el primer caso de esta emisión producida por Roberto Romagnoli, quien anteriormente había ofrecido la idea a ejecutivos de Televisa.

6 El 10 de abril de 2000.

7 Este programa, producido por Televimex de Emilio Azcárraga Vidaurreta, inició sus transmisiones el 2 de marzo de 1951 y duró 35 años al aire.

8 Un documento que puede mostrar la adecuación que tenían los foros de Televicentro para recibir al público puede ser la película *Del rancho a la televisión* (Ismael Rodríguez, México, 1955), en donde incluso puede apreciarse un foro amueblado especialmente con butacas para niños, público asistente a los tele-teatros infantiles.

9 Palabras de Federico Wilkins para la revista *Telemundo*, núm. 55, 1 de octubre de 2000 (www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_nota=1196).

10 Cuento incluido en Ambrose Bierce, *El clan de los parricidas y otras historias macabras*, Valdemar, Madrid, 2001.

11 En "Anunciantes dejarían de apoyar los *talk shows*" y "Se suman a la protesta" (http://www.tvchismes.com/cretina/lesbianas2/talkshows.htm)

12 "La Secretaría de Salud (Ssa) busca los argumentos legales para retirar del aire muy pronto los llamados *talk shows* porque, de acuerdo con estudios realizados por especialistas en salud mental que laboran en la institución, estos programas generan violencia en las personas que los ven regularmente, además de que se les atribuyen cualidades terapéuticas inexistentes al presentar a presuntos expertos que ofrecen soluciones exprés a los diferentes problemas familiares y personales ahí expuestos". Mónica Mateos, "Busca la Secretaría de Salud argumentos legales para suspender los talk shows", *La Jornada*, lunes 26 de junio de 2000.

13 El viernes 15 de agosto de 2003, Fernando Guzmán López amenazó con un arma de fuego a los reporteros que cubrían las 100 representaciones de la obra *Regina*. Guzmán López fungía como elemento de seguridad de la protagonista de la obra, la cantante Lucero, quien sufrió luego del altercado una campaña de desprestigio por parte de algunos medios de comunicación.

14 Telemundo. *Ibidem*, nota 9.


vecino hizo
de mis




*Rocío Sánchez Azuara* –¿Le parece si lo mostramos después de una pausa comercial, señora? ¿Usted trae fotos del niño para poder pedir ayuda?
*Maricarmen* –Sí.
Pausa comercial.
*RSA* –Bueno, aquí estamos de nuevo en *Cosas de la vida*. El caso de hoy está... bueno. Doña Maricarmen ¿me presta la foto del niño?
*M* –Aquí está...
*RSA* –¡Qué bonito!
*M* –Ahí tenía seis meses...
*RSA* –Responde al nombre de...
*M* –Mario Alberto.
*RSA* –Mario Alberto habla perfectamente.
*M* –No, está chiquito.
*RSA* –No, habla...
*M* –Poquito, empieza a hablar apenas...
*RSA* –¿Dé dónde se lo robaron de Loreto?
*M* –No, bueno, yo pienso que no se lo robaron porque son sus papás y tienen la razón, ¿verdad?, pero me hubieran avisado.
*RSA* –¡Ah, se lo llevaron sus padres!
*M* –Sí, pero me hubieran avisado ¿verdad?
*RSA* –Y usted tiene la custodia...
*M* –Sí...
*RSA* –Y usted lo quiere recuperar...
*M* –Pues lo que pasa es que no quiero que lo metan a trabajar a un circo, ¿si?
*RSA* –Pues tiene razón y además con dos años...
*M* –¡Es un bebé!
*RSA* –No, y aunque no fuera bebé, señora, si él quiere ser una persona normal, creo yo, tiene todo el derecho de serlo...
*M* –¡Pues sí, claro!
*RSA* –Y de ser respetado como todos nosotros, ¿verdad?

Extracto del programa *Cosas de la vida*. "La Familia Lobo, único caso en el mundo". Televisión Azteca, julio, 2001. Recopilación y transcripción de Orlando Jiménez.





Aplausos del público.

*RSA* –Es una situación que, por supuesto... ¡En primera, los niños no deben trabajar, ni aquí ni en ningún otro país, y mucho menos en este sentido, yo creo que como fenómeno no debemos de ver a nadie!

*M* –Yo no tengo nada contra los del circo, es un trabajo...

*RSA* –Y muy bonito además...

*M* –Es un trabajo, yo se los respeto ¿verdad? Pero..., pues, para mi hijo no.

*RSA* –Así que... regreso después de la pausa, lo voy a volver a enseñar, si le parece. ¿Me lo presta tantito?

*M* –Ajá...

*RSA* –Bueno, regreso después de la pausa, señores... Estamos buscando a este bebé. Tiene dos años, siete meses, apenas, responde al nombre de Mario Alberto; se presume que está trabajando en un circo... Si usted tiene algún dato de él, por favor comuníquese a *Cosas de la vida*, aunque sea de manera anónima le pedimos que nos ayude, que nos dé la ubicación, para que la señora pueda hacer lo propio y pueda apoyarse en las autoridades y lo pueda recuperar. ¡Tenemos a una familia muy especial con nosotros en *Cosas de la vida!* No se vaya, regreso y mientras tanto, ¿a qué número hay que marcar?

tro el viernes 01 900 849 00 13




Tema de hoy:
CosAs VIDA
La familia lobo, único
caso en el mundo


Vivo
Exclusivo
Tema de hoy:
CosAs VIDA
La familia lobo, único
caso en el mundo

# SURGE OTRO CASO DE

# NIÑOS "LOBITOS"

# AHORA EN TLAXCALA

**250 PESOS**
U.S. $0.80DLLS.

RECIEN AFEITADOS VEMOS a los niños Hugo y Pepe Rodríguez Ortega, en compañía de su madre, señora Emma Ortega de Rodríguez, de Apizaco, Tlaxcala. En un principio ella creía que la enfermedad de sus hijos era por brujería. (Reportaje exclusivo páginas 2 y 3).

## LA HIPERTRICOSIS SE VUELVE AMENAZADORA

**SU FAMILIA LOS RASURA PARA EVITAR LA FEALDAD**




AÑO 1 No. 28 FEBRERO 7, 1987.

**UN DRAMA IGUAL AL DE LORETO, ZACATECAS**

## "YA BASTA DE EXPERIMENTOS"...

# SOMOS SERES ¡HUMANOS!

## EXHORTAN "LOS NIÑOS LOBITOS"



INF. PAG. 5

ALARDE! POLICIACO®
AÑO 3 No. 156
JULIO 22, 1989
Director: LUIS A. TOLEDANO MORALES


El infortunio continúa persiguiendo a "los niños lobitos": Jesús Fajardo Aceves, de 14 años, y los hermanos Gabriel y Víctor Ramos G., de 12 y 7 años, pues ahora trabajan como una atracción de un circo que recorre todo México.


148034-41
foto
No. 41 – Año 1 – fecha de aparición: 11 de febrero de 1979
HERMELINDA
¡TACOS JOVEN! ¡HAAY... TACOS... DE BUCHE, DE TRIPA.... DE HIGADOOO! ¡TACOS...JOVEN!
HOY PRESENTAMOS:
¡LIDERES CORRUPTOS!
Invitados:
Bonnie Trujano
Francisco Garcia Rolon
Laura Martz
$5.00

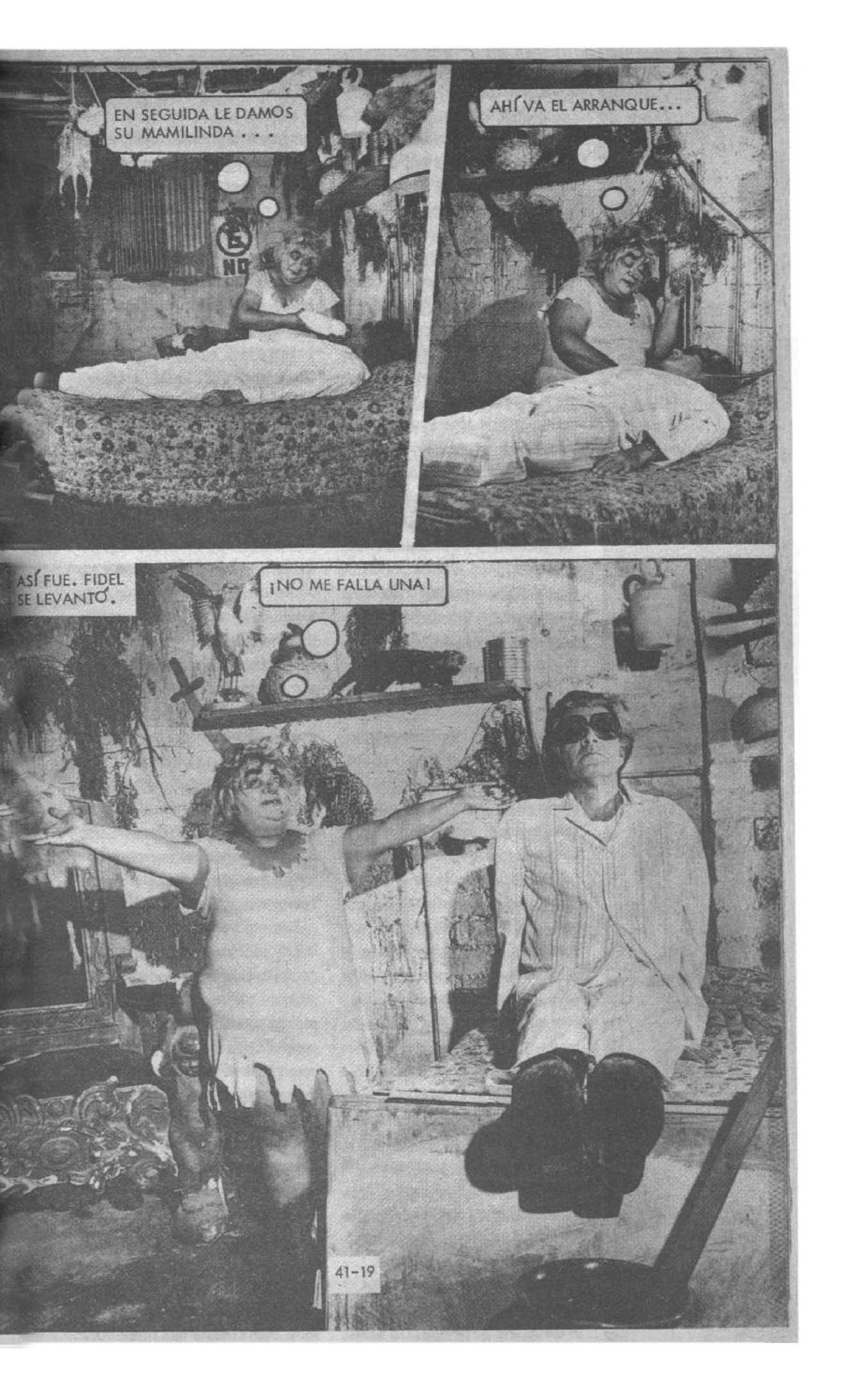


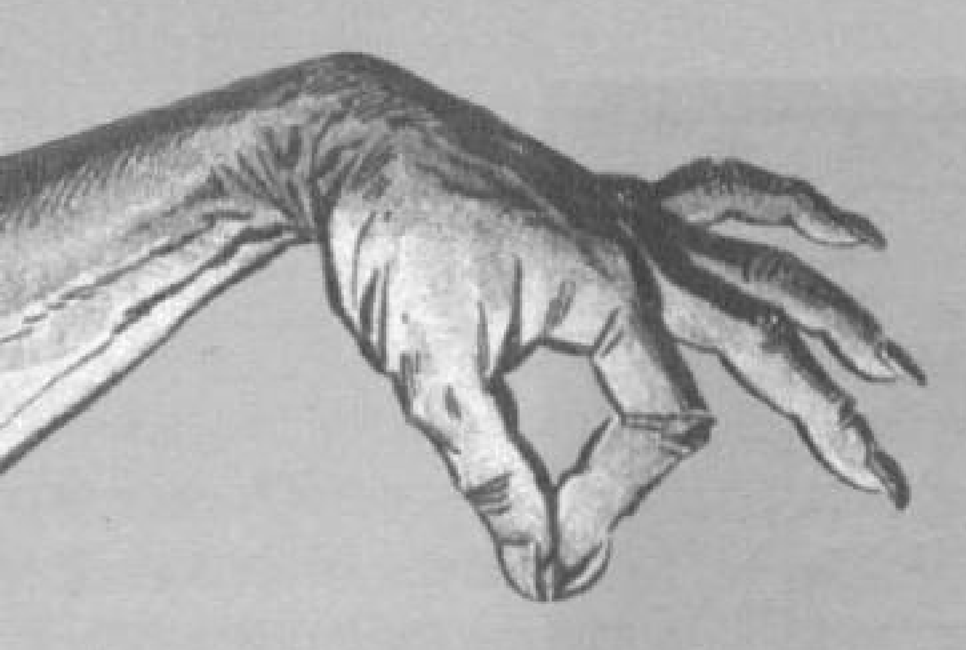

*Entre las más truculentas creaciones de nuestra literatura gráfica se cuenta una bruja de rostro horripilante y apariencia fodonga que se llamaba, paradójicamente, Hermelinda Linda. La hechicera con irrefrenable vocación al relajo se dio a conocer en la primera entrega de la historieta* Brujerías, *fechada el 18 de agosto de 1965. Tres años después el cómic cambió su título al de* Hemelinda Linda *y en las siguientes dos décadas se dio a conocer en diferentes formatos, incluido el de la narración fotográfica. José Cabezas, Óscar González, Guillermo González, Víctor Germán y Cataya fueron responsables de sus argumentos; y el mismo Cabezas, Joaquín Mejía, Pedro M. Núñez y Layo Vázquez lo fueron de sus dibujos. La fotonovela fue responsabilidad de Producciones Escamilla (1978-1985). En 1981, dirigida por Julio Almada y encarnada por la actriz Evita Muñoz* Chachita, *Hermelinda Linda inició su secuela cinematográfica.*

*En las antípodas de* Mi bella genio, *lejanamente emparentada con María Sabina –la curandera que hizo famosos los hongos alucinógenos–, menos solemne que Tamara Garina –célebre por su interpretación televisiva de una hechicera que relataba historias tenebrosas–, Hermelinda Linda desplegó, en cientos de episodios, los saberes de una magia desquiciada, a la que no fueron ajenos la sátira y el humor negro.*

*Como modesto homenaje a los creadores de la bruja de la verruga prominente,* Luna Córnea *ha ilustrado la sección en inglés de este número con portadas, páginas y viñetas de esa historieta en que sucedió, entre otros prodigios, la resurrección y conversión en perro de un líder corrupto.* **/ AM**


Y LUEGO LE SA-
CAMOS EL CUA-
JO ENTERITO...
LLENAMOS EL HUECO CON
ESTOPA IMPREGNADA DE
SEBO DE COLA DE LAGARTIJA.
MEDIO LITRO DE PERFUME
SIETE MACHOS PARA EVI-
TAR FALSAS EXPLOSIONES.
Y LO CERRAMOS CON ESTA
PUNTADA QUE APRENDÍ EN
LA REVISTA BUENA MOVIDA.


EN SEGUIDA LE DAMOS SU MAMILINDA . . .
AHÍ VA EL ARRANQUE...
ASÍ FUE. FIDEL SE LEVANTÓ.
¡NO ME FALLA UNA!



# PRODIGIES AND ODDITIES




Proofreader: Richard Moszka


## THE CELEBRATED CURIOSITY

*Benjamin Reiss*

The traffic in novelty in the early Republic was largely cultivated through channels of itinerancy, what one scholar has called a collection of "hawkers and walkers". Those with rare talents, products, performances, or other cultural wares to display made their way across the eastern states and as much of the frontier as was opened. Puppeteers, peep-show artists, lecturers, medicine men, practical phrenologists (those who set their hands to their visitors' crania in order to analyze their character "scientifically"), and animal exhibitors all solicited audiences in taverns, inns, and barns. The itinerant showman generally traveled alone, though he was often preceded by an advance man to drum up publicity by taking out newspaper advertisements, posting bulletins, or spreading gossip. Through the mid-1830s, most exhibitors took only what they could manage themselves: a moving diorama, a kaleidoscope, healing herbs, an automaton piano player, a hot-air balloon, a lion, a couple of camels, an owl, orangutan, or ox, or a "great tunny-fish, found stranded." To gauge the cultural value of Heth in comparison with some of these other exhibits, it is interesting to note that in 1834 James R. and William Howe of Somers, New York, had an elephant valued at $9,000, a rhinoceros worth $10,000, and a zebra, a Bactrian camel, a gun, two tigers, and a polar bear each worth between $2,000 and $3,000, whereas a year later, Barnum paid a mere $1,000 for his year's possession of Heath.[1]

In the loose network of itinerant shows and salesmanship in the nation's early years, a wide range of culture was available both in cities and on the frontier, and the lines of cultural hierarchy that would harden in mid-century were significantly blurred. Lecturers such as Washington Irving and Benjamin Rush relied on the same channels of publicity as a touring ropewalker, a bearded lady, a fire-eater, or a magician. As late as the mid-nineteenth century, a newspaper article reported that Ralph Waldo Emerson's lecture tour had to compete for attention in Cincinnati with "a *notable* fat boy [who] was exhibiting at the Museum."[2] Certainly not all of these itinerants drew the same audiences,[3] but what bound would-be purveyors of culture together was the necessity of face-to-face transactions, repeated across time and space. For the new American nation, this leveling and immediacy were often offered as a public enactment of its democratic principles; even the Declaration of Independence had to be read aloud over and over to crowds in towns throughout the colonies before it could be ratified.[4]

Barnum's tour with Heth largely conformed to the parameters of early modern itinerant culture, even as it probed some of the new possibilities brought on by the emergence of the modern city: by the mid-nineteenth century a rapid acceleration of technological innovation and techniques of publicity would make cities the center of cultural production and would present a much wider range of products and experiences for cultural consumption. Barnum was more shrewd in conducting his road show than Lindsay had been, but

like his predecessor, he exhibited Heth as a freestanding act in towns and cities across the East (later, her exhibit might have been a part of a more heavily commercialized and urban spectacle like a circus or museum), and he relied mainly on newspapers advertisements and word of mouth to attract visitors. From Philadelphia, Barnum and Heth moved on to New York's Niblo's Garden via the railway that had recently been laid down. "As she was bundled up in the Rail Road Cars," the *New York Herald* wrote in its subsequent "exposé" of the Heth affair, "people gazed, wondered, looked and some laughed."[5] The railroad was a key development in the comercialization of leisure and the development of nineteeth-century capitalist culture, but Barnum's use of it shows that the transformative potential of the transportation revolution was not yet fully felt in the realm of entertainment. In contrast to the itinerancy that he practiced with Heth, the model that he pioneered later in the century was to use the railroads and new roads—as well as notices in a new masscirculation press—to draw outsiders into the city, where they would pay to see enormous, flashy spectacles that could not be so easily bundled up and sent to a new town.

Niblo's Garden contained elements of both the old itinerant and the emerging urban cultures; it also marked some of the class tensions surrounding new urban cultural styles.[6] The most fashionable of New York's "pleasure gardens" (privately owned, European-style enclosed ornamental grounds that were open to the public as a resort or amusement area), it was known as a summer gathering spot for what one patron called "the aristrocratic or at least the toffish Broadway set. "Opened in 1828 by the jovial, moon-faced coffee-house owner and caterer William Niblo, it took up a full city block at the former site of the Columbian Gardens, on the corner of Broadway and Prince Street. This spot is now in the center of a swirling magalopolis but as then "remote from the dust and bustle of the city proper, quite a little walk from the densely populated quarters" of lower Manhattan, so special coaches were needed to transport customers from the city's center to his establishment. On the grounds, Niblo transplanted large trees and exotic flowers and plants to adorn the Columbian's flower beds and sepertine walks. Around the garden, he built a tall wooden enclosure, around the inside of which were a number of latticed boxes containing simple board seats and a rough table at the center. In these boxes a battalion of black waiters—the ultimate symbol of luxury—served the wealthy patrons and those affecting wealth, "belles and beaus" alike. Each waiter at Niblo's wore a white apron and blue belt with a circular badge, on which was inscribed a number, so that any patron who felt insulted by a waiter's behavior could report him to Mrs. Niblo. These were the only African American — other than "exhibits" like Joice Heth—allowed in Niblo's, or indeed in virtually any New York pleasure garden. (The exception was African Grove, which catered to "privileged" blacks—those who required genteel skills in their work and had daily contact with whites: servants, coachmen, waiters, barbers, dressmakers, and milliners.)[7]

After strolling along Niblo's famous promenade lined by arches of lamps on ornately carved pillars, peering into the wondrous hermit's cave and marine cavern which glittered with stalactites and opened onto a view of the sea, marveling at the dioramas of London's Great Fire and of the Israelites leaving Egypt, or simply sitting under lovely parasols and enjoying such delicacies as lemonade and the dinest of ice creams, visitors could pay an additional 25 cents to witness light entertainments in Niblo's Saloon. The Saloon had been converted from an old stable on the Columbian Gardens' grounds into "a handsome hall with a well-laid floor and a gallery, accessible by broad staircases on three of its sides." Itinerant acts who perfomed there included the great Ravel family of traveling gymnasts, dancers, pantomimes, and contortionists, the first polka dancers ever witnessed in New York, a famous opera baritone, and troupes of comic for actors. Upon the arrival of the Joice Heth exhibit, then, Niblo's was still offering modest entertainments in the classic itinerant mode, but the venue proved so popular that Niblo opened a second, larger dramatic hall behind the Saloon, where more lavish and immobile spectacles were produced. New York itself was undergoing a parallel transformation in the 1830s, from a provincial town to a thriving commercial center.[8] The historian Peter Buckley concludes that Niblo, along with Barnum, helped bring into being a "new kind of leisured audience" that "took in" the theater and popular amusement as part of a business trip or family outing to the newly exciting city.[9]

In selecting Niblo's, Barnum was casting his exhibit as a respectable entertainment. Although New Yorkers were more tolerant of theater than were New Englanders, many still held

powerful prejudices against it: prostitutes solicited openly along theater row in the Bowery and even inside many establishments, and theaters were suspected of appealing to the licentious sensibilities of patrons.[10] Niblo's was somehow exempt from suspicion, in part because it was so expensive that the rougher sort couldn't get in. As Barnum wrote, "Niblo's is the only place of amusement where the shining lights of righteousness will be seen. You may give them there the same entertainment that you have in a theatre, and they will see no offence in it, although they denounce theatrical performances in good set terms, and swear... that the audience that visits such abomination is on the high road to damnation."[11] The great antebellum chronicler of popular culture and low-life activity, George Foster, elaborated on this "righteousness" by explaining that Niblo had expressly forbidden prostitutes to solicit on the premises. "The secret was simple—no woman is admitted to this house, unless accompained by a gentleman. The consequence is that rowdies avoid the house, or if they visit it, have no inducement for misbehaving—and respectable and quiet people freely come, with their wives and children, sure of being neither shocked by obscenity nor frightened by iolence."[12]

Joice Heth arrived bundled up, carried on a sedan chair into an apartment in the dwelling house attached to Niblo's Saloon on August 10, 1835. At the beginning of her long northern trek, she was already suffering bouts of fatigue. One editor who had been to visit her at the masonic Hall in Philadelphia reported that "she sings several religious hymns, and laughs at a good thing said and done. But these are only on occasional starts. When we saw her, she lay in bed quiet and noiseless."[13] William Niblo was familiar with both Heth and Barnum. Heth he had seen during her stay in Philadeplhia: Barnum had applied a few months earlier to be a bartender at his establishment, and been rejected. Apparently more impressed with Heth than with her exhibitor, he quickly came to terms with Barnum. In exchange for half the proceeds, Niblo was to provide room and lighting, pay for advertising and printing, and swll tickets. Barnum arranged for lighted transparencies—a new technology at the time—to be hung, bearing the simple message

JOICE HETH
161
YEARS OLD.

In addition, he commissioned a woodcut with Heth's likeness, showing a woman with a deeply wrinkled face and nearly closed eyes wearing a lacy bonnet and a modest dress. Her left arm, the paralyzed one, lies across her breast, and her fingernails, which many observers compared to talons, double the length of her fingers. This woodcut became the basis for ubiquitous posters that were plastered over the city, as well as for ads in the leading newspapers.

Even before Heth arrived, anticipatory blurbs began to appear in the papers, at no charge to Barnum or Niblo:

> Niblo, whose prolific genius for the invention of novelty to please the public, never fails; —has now recourse to the antique, instead of modern discoveries—and has found a woman! Startle not reader—she is a woman of by-gone days! One hundred an sixty-one years of age! Niblo has engaged her for a few days only—and she will, no doubt, prove as great an object of attraction as the forthcoming come itself. She will be a greater star than any other performer of the present day, and has no fear of a rival—and having been the slave of Washington's Father, renders her an object of intense interest—and will, no doubt, receive the congratulations of every individual in New York.[14]

Despite this favorable publicity, Barnum later wrote, he was concerned that some of New York's editors might have "an idea Joice was a humbug."[15] To manage this potential obstacle and to promote the Heth tour generally, Barnum hired an advance man, who was to become an integral part of the exhibit. This was Levi Lyman, a fast-talking young lawyer from Penn Yan, New York, a town noted primarily for producing the strongest whiskey in the state. Bored by his job as a clerk in the courthouse of Yates County, Lyman had moved to the city of New York seeking thrills. Barnum later described him as "a shrewd, sociable, and somewhat indolent Yankee," who "possessed a good knowledge of human nature, was polite, agreeable, could converse on most subjects, and was admirably calculated to fill the position for which I engaged him."[16] No surviving record reveals the exact nature of the contract between them, but in a joking retrospective account of the Heth affair, Barnum wrote that to motivate Lyman, who was, after all a bit "indolent," he sold him "a share of my black beauty."[17]

Barnum and Lyman's first act was to invite the most important New York newspaper editors to a private interview with Heth before

she was exhibited to the public. To grasp the nature of this meeting, it is necessary to understand some of the transformations that were taking place in antebellum journalism. (This subject will also be taken up at greater length in Chapter 7.) A central feature of New York's emergence as the first "modern" American city was the newspaper revolution of the 1830s, which had profound effects on popular culture. Most early nineteenth-century newspapers were supported by political parties or government contracts. With secondary revenues coming from wealthy subscribers and none from street sales, they were essentially organs of the early Republic's elite. But in the mid-1830s, a new crop of entrepreneurial editors arose from the class of artisans who had manufactured these "six-penny" papers. Fed up with the constraints of the genteel system and making use of innovations in printing and paper-making technology, they opened the first penny dailies: independent, inexpensive papers that survived on sales, advertising, and moxie. The originator of the penny press was Benjamin Day, previously a printing press operator, who began the *New York Sun* in 1833. By 1835 he was the first to use a steam press, which ran off 5,000 sheets an hour, as opposed to the old single-cylinder model that could manage only 2,000. (Later in the decade, the *Sun* would produce 40,000 sheets an hour.) He increased advertising space and marketed his paper aggressively, which helped bring the price down to a penny. In 1835 James Gordon Bennet, the notorious "squint-eyed Scotsman" who had worked as a teacher, clerk, and proofreader before becoming a freelance writer, opened the *New York Herald*. Employing the Fourdrinier paper-making machine and new processes of bleaching, he began to manufacture paper from colored rags instead of the far more expensive wood pulp.[18] These two men, along with the editor of the short-lived *Transcript*, forged the brash new voice of commercial journalism, appealing largely to readers who had been deemed unworthy of the six-penny papers' attention. By "diffusing useful knowledge among the operative classes of society," Benjamin Day wrote in 1835, the *Sun* was "effecting the march of intelligence to a greater degree than any other mode of instruction." The papers were hawked aggressively by what one disapproving New Yorker called a "gang of troublesome ragged boys," and made their mark by peddling stories of crime, scandal, and sensation.[19] Because these editors used many of the same publicity techniques that Barnum himself was using to promote Heth—bold type, inventive forms of display, and manipulation of public spaces to advertise a private concern—a natural allegiance formed between the showman and these other entrepeneurs of culture.[20]

Barnum and Lyman could not have known how big a hit their exhibit would become in the penny press (especially after Heth died), but sensing that their exhibit could benefit from the newspapper wars, they arranged a special viewing of "Aunt Joice" for leaders of both the penny press and the traditional papers. The showmen were not particularly original in using newspapers as a way to attract attention to their exhibit—accounts of "monstrous births" and other human anomalies were among the first items circulated in Fench




newsbooks and English broadsides of the seventeeth century. In addition to giving impetus to some of the earliest forms of Western journalism, accounts to these singular curiosities continued to be a staple of newspaper reporting up until Barnum's day.[21] In turning to the editors, Barnum and Lyman were exploiting a long-standing connection between "news" and "curiosity" as well as a newly vigorous competition among the press.

In an exclusive story that Lyman dictated to Bennett's *Herald* six months after Heth's autopsy, he described the meeting: "Aunt Joice was laid out in clean bib ad tucker, for the inspection of the editors. She had been treated to a new dress, and had rehearsed all her parts, about Washington—how she was converted—how she was baptized—together with some new pieces, such as, how she was a princess in Africa—how she was sold in slavery... [The editors] all hurried to Niblo's to get the first peep at the new wonder of the world. Niblo received them with great politeness, as she always

does, but let them make the best of their way into the affair to examine which they had come." At the end, according to Lyman, "they were firm believers," but "the expense of making these sudden conversions was... considerable." He provided the *Herald* a table of expenses:

> Convicing the Courier and Enquirer, $49,50
> "Evening Star, 31,46
> "penny Sun, 42,00
> "Transcript, 21,75
> "Journal of Commerce, 17,25
> "Gazette, 5,67
> "Daily Advertiser, 7,56
> "Commercial Advertiser, 30.00[22]

Conspicuously absent from this list is the *Herald* itself. We might suspect Lyman of buttering up his publisher but for the fact that the *Herald* was in coming months one of the only papers in the city to voice skepticism about Heth's authenticity—so presumably Bennett either was not offered or refused to accept the bribes doled out to the other papers. (Indeed, a future biographer of Bennett would claim that the *Herald* "did not sell *puffs*," or advertisements posing as news.)[23] In any case, Barnum's failure to "convert" Bennett was not a problem for Barnum initially, because on the very day that Heth was first exhibited in New York, the building housing the *Herald*'s offices went up in flames in the great Ann Street fire, and Bennett remained out of business until the day after Heth, Barnum, and Lyman left town.[24]

Bribes and fires notwithstanding, the rush of publicity for Heth was like a flood—"Victoria herself would hardly have made a greater sensation," Barnum wrote. He assiduously promoted Heth's name through private and public means. "I had great leisure, now that my companion attended to the old woman, and I employed it in various ways to my own advantage. In particular, I took good care to mix as much in society as I could, and raise the curiosity of my hearers in regard to Joyce [*sic*], by little anecdotes, which I knew, would be repeated every where."[25] And of course there were advertisements. Billed as "the most astonishing and interesting exhibit in the world," Heth was originally scheduled to be seen from 8 A.M. to 10 P.M., but she proved unable to stand the strain. Visitors came to her private chambers singly or in groups, most shook her hand, a few took her pulse, many talked with her and perused the documents supporting her story, some sang or prayed with her, and all stared as she took food, smoked a pipe, or simply lay on her cot. A few days later, as a result of the "fatigue attending her conversing, shaking hands, &c. with her numerous visitors," her workday was reduced from fourteen hours to eight hours (six days a week). The exhibit ran from 9 A.M. to 1 P.M. and from 6 to 10 P.M. Despite her fatigue and the reduced hours, she proved a big draw, and though she was originally slated to stay only a few days, she remained on at Niblo's from the twelfth to the twenty-eight of August. According to Barnum, he and Niblo were pulling in $1,500 a week.[26]

What, other than a few greased palms and some dinner-party gossip, made Joice Heth such an attraction? Was she a wonder, one of nature's prodigies like the Virginia dwarfs or the Siamese twins, whose paths she often crossed on the touring circuit? An exotic alien like Afong Moy, the "tiny-footed stranger" whose "disgustingly bound feet" made her such a prized attraction? Was it Heth's scientific value as an embodiment of the different aging processes of the different races that merited her display? Or her patriotic value as a living repository of memories of a glorious past? Because she was a storehouse of ancient religious practices? Or simply because she is an interesting performer? Barnum placed hundreds of newspaper ads for her exhibit at Niblo's, one of which suggests all of these possibilities:

> GREAT ATTRACTION AT NIBLO'S—UNPARALLELED LONGEVITY— FOR TWO DAYS LONGER.—In consequence of the immense crowds of visitors to the exhibition of JOICE HETH, the NURSE OF WASHINGTON, at Niblo's Garden, during the last weeks and the unpleasant weather which has deprived thousands of ladies and gentlemen from visiting her, who are anxious to behold this greates of all curiosities, Mr. Niblo... has affected a further engagement with JOICE HETH... Joice Heth is unquestionably the most astonishing and interesting curiosity in the world! She was the slave of Augustine Washington (the father of Gen. Washington,) and was the first person who put cloths [sic] on the unconscious infant who was destined to lead our heroic fathers on to glory, to victory, and to freedom. To use her own language when speaking of her young master, George Washington, "*SHE RAISED HIM!*" Joice Heth was born in the island of Madagascar, on the coast of Africa, in the year 1674, and has consequently now arrived at the astonishing age of ONE HUNDRED & SIXTY-ONE YEARS!!! She weighs but FORTY-SIX POUNDS, and yet is very cheerful and interesting. She retains her faculties in an

> unparalleled degree, converses freely, sings numerous hymns, relates many interesting anecdotes of the *boy* Washington, *the red coats*, &c., and often laughs heartily at her own remarks, or those of the spectators. Her health is perfectly good, and her appearance very neat. she was baptized in the river Potomac, and received into the Baptist Church *one hundred and sixteen years ago*, and takes great pleasure in conversing with ministers and religious persons. The appearance of this marvellous relic of antiquity strikes the beholder with amazement, and convinces him that his eyes are resting on the oldest specimen of mortality they ever before beheld. original, authentic, and indisputable documents prove, that however astonishing the fact may appear, Joice Heth is in every respect the person she is represented.[27]

Different observers stressed different aspects of the exhibit, but most early reports favored grotesque images of her body over accounts of her life story. Heth's body fascinated a reporter for the *Commercial Advertiser*, who, while drawn by her claims to be Washington's nurse, came away with different interest. Expressing a certain skepticism about the authenticity of her story, he still wrote that "our curiosity has been much gratified" (after all, the thirty dollars paid to his paper must have been good for something). Describing her shrunken limbs and "long attenuated fingers" that "more resemble the claws of a bird of prey, than human appendages," her shriveled frame, paralysis, and blindness, he concluded that "she comes up exactly to one's idea of an animated mummy," and therefore "amply compensates the time and cost of a visit."[28] The *Transcript*'s reporter was fascinated to find that her eyes were "entirely run out and closed."[29] The *Evening Star* reported that "her nails are near an inch long, and the great toes horny and thick like bone and incuvated, looking like the claws of a bird of prey. One long tusk is seen in her mouth. She enjoys her food with gusto, and what is astonishing, hears perfectly. She is nothing but skin and bones; lies constantly in bed, eating or smoking her pipe."[30] The reporter for the *Family Magazine* elaborated more fully on the condition of her toenails, describing them as resembling "blue horn." And in a paroxysm of grotesque fascination, he saw fit to include the information that while "food is administered to her regularly three times a day, with a little whiskey... evacuations occur but once in a fortnight!"[31]

In most of these accounts, Heth's exhibit was viewed in the tradition of human curiosities, or what would later become known as the freak show. As Rosemarie Garland Thomson has shown, human curiosities had been exhibited frequently and interpreted variously since antiquity. Whereas the Romans and Greeks generally saw in anomalous human forms wondrous signs of the plenitude of the universe and evidence of God's presence, "monstrosity" was in the medieval period typically taken as a portent of great or terrible events.[32] This conception of the monster as "prodigy" developed alongside a "natural" view of the causes of anomaly, but these interpretations were not incompatible. One sixteenth-century Alsatian scholar wrote that a "natural" explanation of monsters was possible, but "we know that nature is God's minister in matters both favorable and unfavorable, and that through her agency he aides the pious and punishes the impious, according to their different conditions." By the end of the seventeenth century, as science began to replace religious frameworks for understanding human forms and functions, the intellectual elite began to reject the divine readings of monstrosity, and by the time of the Enlightenment, the monsters and marvels of earlier periods came under the province of medical science. Accordingly, medical explanations for bodily anomaly supplemented the sense of religious wonder that attended the exhibits off human oddities. Supplemented, rather than replaced: the new ways of measuring, diagnosing, and explaining did not entirely supplant the old ways of looking, marveling, and interpreting; the exhibits of human oddities from the eighteenth century through the early twentieth smuggled the premodern sense of wonder into a scientific frame.[33] Thus the words most frequently used to describe Heth were "curiosity," "wonder," and "marvel," and her display was often viewed as a religious event, even as it was interpreted through a scientific lens.

Displays of human curiosities, or *lusus naturae*—freaks of nature—were among the most popular traveling entertainments of the late eighteenth and early nineteenth centuries, although the "golden age of the freak" did not begin until the 1840s, when the opening of Barnum's American Museum ushered the freak show into the era of mass culture.[34] In 1813 the Boston Museum exhibited as a "wonderful production of Nature" a man named Lambert, weighing




839 pounds, and his wife, who weighed only 89. Also exhibited was Mrs. Anna Moore, who was said to have lived six years without eating or drinking. Over the next few years, the trio moved on to Hartford, New York, Philadelphia, and several other cities, providing a moving theater of the extraordinary human body.[35]

Such exhibits typically highlighted the physical anomaly, grotesque features, extreme disability, or exotic racial or cultural difference of the displayed human object, and often more than one such quality at a time: racial and/or sexual exoticism (in the case of hermaphrodites or bearded ladies, for instance) was exaggerated, intermingled, and made to seem coextensive with bodily abnormality. For example, toward the end of the eighteenth century Henry Moss, a black man afflicted with a disease that gave him white hair and spotted skin, exhibited himself in Philadelphia and attracted the attention not only of the general populace but of the noted scientist Benjamin Rush. Rush, a leading voice of Enlightenment egalitarianism, viewed blackness as nothing more than the product of disease—a strand of leprosy, to be precise— and believed that nature was effecting a spontaneous cure. Like the black boy whose skin reportedly whitened upon contact with the juice of unripe peaches, Moss was for Rush evidence of the possibility of such a transformation.[36]

Half a century later, Barnum helped commercialize scientific interest in racial anomaly in his American Museum, where he exhibited African American with vitiligo, albinism, and microcephaly, proposing that they were the "missing links" in an evolutionary chain extending upward from monkey to black man to white. The difference between the earlier and later scientific explanations of racial ambiguity is telling. Whereas Rush read Moss's exhibit as evidence of the environmentally produced divisions between black and white, Barnum's later displays tended to reinforce racial boundaries as ineradicable: the "missing links" were presented as evidence for evolving racial science, which stressed the natural hierarchies of the races.[37] During an era in which the social and biological meanings of racial identity were holty debated, the freak show became an avenue for displaced discussion of those meaning. By holding bodies that were supposed to be abnormal and deviant up for display, freak shows asked their audiences to dwell implicitly on the normative meanings of the body: particularly, what it meant to be "white" or "black."

Discussions of Heth's longevity almost inevitably raised questions about the biological differences between the races—and these supposed differences, no mater in what form, could be used to promote the idea of superiority of the white race. Many observers mediated on the causes behind Heth's longevity. "The most remarkable circumstance," the *Evening Star*'s reporter wrote, "is that her pulse is full, strong, and perfectly regular, and near 80 in a minute, without the slightest ossification of the artery."[38] Invariably, this extraordinary fact of her body came to be interpreted through her audiences' racial ideology. Some commentators began to worry, for instance, that Heth would not be able to manage a winter in the North, as her black blood could not tolerate the extreme cold. "Joice Heth goes South in about to or three weeks," the *Herald* announced when she made a return visit to New York in early December. "She says she cannot spend the winter in the North, where the cold is so severe and the nights so long. The South is her native element."[39] The comparative adaptability to different climates had been for centuries a central question concerning the meaning of race. The discussion extends as far back as the ancient Greek philosopher Ptolemy, who speculated that the dark complexion and woolly hair of Africans were a result of their

exposure to the hot sun; but this idea faltered in Renaisssance thought when it was shown repeatedly that many people living along the equator had straight hair and brown rather than black skin. In the Enlightment period, egalitarian thinkers like Rush returned to the climate to help them explain one of the most puzzling perceived features of blackness: the behavioral differences that seemingly made Europeans so industrious and Africans so indolent and uncivilized. It was the sun, Rush argued, that depraved black, and the tropical abundance that made them lazy. His contemporary Samuel Stanhope Smith brought the environmental back to the causation of physical appearance itself, arguing that if it was the sun and heat that released the bile that caused the blackness (and associated behaviors) of Africans, it was the vapors of stagnant waters, the condition of poverty, and social disorganization that caused black color to "stick," as it apparently did not with other natives of the tropics. Blackness, therefore, could be cured, but for the masses of blacks this would be much longer process than the apparently recovery of Henry Moss.[40]

The *Herald*'s notion that Heth's illness was a result of improper exposure to the northern climate looks, in this light, like the least egalitarian position considered yet, for it contravenes the Enlightenment proposition that, as Rush put it, "human nature is the same in all Ages and Countries." Instead, the implication was that different races had inherently different physical constitutions. This was an idea with growing currency in the 1830s. One physician commented: "The African races are very susceptible of cold, and are as incapable of enduring a northern climate, as a white population are of supporting the torrid sun of Africa."[41] This notion—most lucidly formulated by the English anatomist Robert Knox—took on an explicitly racist meaning in the United States, as advocates of slavery argued that the South, with its semitropical climate, was as much a "natural" environment for blacks as Africa was. When the southern ethnologist Josiah Nott, for instance, wrote (in 1844) that "the white man cannot live in tropical Africa, or the African in the frigid zone," he supported this argument by pointing to the unequal mortality rates for blacks in the North and South.[42]

The *Evening Star* similarly used Heth's old age to support this theory. "Since public attention has been drawn to that antidiluvian [*sic*] personage, Joice Heth," the paper reported, "the subject of the comparative longevity in different states is frequently alluded to:" Quoting an unnamed study, the article went on to reveal that North Carolina had, "over the age of 100 years, 58 white and 297 colored; and in Virginia 54 white, 328 colored... and all the slave-holding states" had similar proportions. By contrast, New York had only 115 centenarians, few of whom were black. In conclusion, the *Evening Star* asked, "Do not these facts prove that the calumniated climate of the South, which has been so decried for its marshes, stagnant streams, and pine barrens, is at least admirably adapted for the African race?[43] The explanation for the reported old age of Heth (and for her northern demise) as well as the alleged longevity of so many other slaves was that they were naturally well suited for the southern terrain and the southern way of life, which supported the paper's pro-slavery stance. Heth's body was an exaggeration of a typical phenomenon, not so much an anomaly as an entry in the emerging field of statistics—a field that used scientific measurements to give political calculations an air of authority and objectivity.[44]

One odd early record of the Heth exhibit in New York shows how a casually scientific frame of mind could turn the freak's body into an occasion for a related sort of political comment. Grant Thorburn, a popular Scotish-born travel writer who had made a fortune in the seed business, made one of the most thorough early records of a visit to Heth. This Thorburn—known as "Lawrie Todd" ever since the British writer John Galt had created a fictional character of that name based on Thorburn—was himself seen as something of a freak.[45] Another writer described him as "an extraordinary genius, with a personal identity seldom encountered in the common walks of life. His shuffling gait, the result of a malformation, made him always conspicuous even in a crowded thoroughfare, while his strict Quaker garb... added to the grotesque outline of his short, unprepossessing figure."[46] Thorburn's writings covered a vast array of subjects, from politics to the natural sciences to the theater, and he saw in Heth a combination of all three. "I have been to see Joice Heth [*sic*] today," he wrote the editor of the *Evening Star*. "I find that, with all her other rare qualities, she is a *profound smoker*... I asked her how long she had used the pipe; she answered, one hundred and twenty years. So if smoking be a poison, it is, in her case al least, a very slow one."

At the time of Thorburn's visit to Heth, northern reform

societies were condemning the smoking of southern tobacco as an immoral act. One Boston newspaper, for instance, lauded a recent statue banning tobacco smoking in public places and disparaged Philadelphians for being "the most inveterate street smokers this side of the Mason Dixon line." Thorburn, however, was an unusually strong northern propagandist for the weed, resulting from his business connections with southern tobacco planters (he may have exported tobacco seeds from his shop in New York). Complementing his frequently stated idea that tobacco was a natural agent promoting longevity, he also thought that the economic system undergirding most tobacco production was part of the natural order. Through his business contacts south of the Mason-Dixon line, Thorburn had a vested interest in promoting the southern slave system, which—like tobacco—was beginning to come under oganized attack in the North. Thorburn reported that, in addition to smoking, Heth sang cheerfully throughout his visit. The northern tour of Joice Heth, which featured a pipe-smoking slave in apparently good health and spirits at age 161, thus served for Thorburn as a perfect advertiserment for a product and, by implication, for an entire way of life.[47]

The myriard descriptions of Heth's body as a grotesque wonder or as a medical specimen support Rosemarie Garland Thomson's view that Heth was the "quintessential American freak."[48] Unlike the typical "freak," however, Heth's fame rested on her supposed personal history as much as on her physical singularity. Whereas a focus on her body degraded her, the connection to Washington exalted her. She was not simply a curiosity, but what Robert Bogdan, the pioneering historian of the freak show, has called an "aggrandized" freak.[49] In the same articles that described Heth's bowel movements, blue toenails and curling "talons," emaciated frame, ravaged face, and general immobility, she was also portrayed as a living piece of Washingtoniana, whose memories were as valuable as her body itself. In contrast to the disgust inspired by her appearance, her personal history inspired awe.

The contradictions in Heth's symbolis —as freak and as exalted icon—recall the distinctions made by Mikhail Bakhtin in his discussion of "carnivalesque" displays of the human body. In such folk celebrations, according to Bakhtin, the "grotesque body" emphasizes "those parts... that are open to the outside world, that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it, or through which the body itself goes out to meet the world... This is the ever unfinished, ever creating body," a fusion of two bodies in one, "the one giving birth and dying, the other conceived, generated, and born."[50] To celebrate the "open" grotesque body through carnival inversion, in Bakhtin's utopian view, is to oppose official culture.[51]

Joice Heth's grotesque body, in contrast to the "official" body of Washington, created a carnivalesque juxtaposition, especially when we consider the role of physical images of George Washington's body in antebellum culture. In many ways, the physical image of Joice Heth was the precise, almost systematic opposite of Washington's iconic form. Washington's image—the most popular being Gilbert Stuart's *Athenaeum* head (1796) and perhaps the most dramatic being Rembrandt Peale's *George Washington, Patriae Pater*—was held up for antebellum America as the perfect image of classicism. As Bakhtin has written, the classical body, as opposed to the grotesque, "was a strictly completed, finished product... isolated, alone, fenced off from all other bodies. All signs of its unfinished character, of its growth and proliferation were eliminated; its protuberance and offshoots were removed, its convenxities (signs of new sprouts and buds) smoothed out, its aperures closed."[52] That Washington's body did indeed possess "protuberances," "offshoots," and "convexities" is made clear by other, less frequently copied images of Washingtonianan than the dignified, classicaly proportioned (and titled) offerings of Stuart and Peale, but the popularity of images such as theirs attests to the need of the early Republic to fashion the republican image as one of order, balance, and harmony.

Beginning in the 1820s, phrenologist and artist who were interested in phrenology began to take a great interest in Washington's head, stressing it as a model of proportion and overall strength of character. Peale, for instance, wrote of his own paintings of Washington that his aim was to show "how far his [Washington's] corporeal features corresponded with his acknowledged moral and mental greatness." Looking at Peale's Washington, the great phrenologist George Combe meditated on the physical harmony of Washington's figure, and especially his high

development in the cranial region that poduced "benevolence." And as Charles Colbert shows in his study of phrenology and the fine arts, there was a tendency in protraiture for Washington's head through the 1840s to expand in order to emphasize it as phrenological—and classical—ideal of harmony.[53] Indeed, a popular text on the principles of phrenology included a Washington head as the model of "Well-Balanced Organization."[54] Colbert argues that Washington's phrenological and artistic image was that of a "natural national" type—that is, a model of the perfection of the Anglo-Saxon head. In contrast, African Americans were often depicted as the counterimage of his ideal: the same popular phrenology book that analyzes Washington's extraordinarily balanced head analyzes the "African Head" to show its deficiency in "reasoning capacities". In this sense, the grotesquely rendered African American form helped define the national ideal by providing its negation.

In popular culture, however, the image of misshapen, nonideal, grotesque human form could just as often invert the classical ideal as define it; Joice Heth's freakish body, in contrast to the "official" image of George Washington, presented antebellum readers and spectators opportunities for such a Bakhtinian cultural inversion. (If George Washington was a "natural national" type, what could the "GREATEST NATURAL AND NATIONAL CURIOSITY IN THE WORLD" represent?) this inversion involved primarily a degradation or topographical lowering—"to concern oneself with the lower stratum of the body, the life of the belly and the reproductive organs..., acts of defecation and copulation, conception, pregnancy, and birth." Journalist emphasized her toothless mouth and "deeply sunken" eyes as they opened blindly onto the world. A figure both of decay and of childbirth, she was represented as "ever unfinished, open to the outside world." And the performance was itself open, unfinished, dependent on audience involvement, as opposed to the classical ideal of fully realized structures. Barnum wrote: "We would... question her in relation to the birth and youth of General Washington, and she always gave satisfactory answers in every particular. Individual among the audience would also frequently ask her to deviate from what had every evidence of being a plain unvarnished statement of facts."[55] In some ways, her performance provided a provocative set of reversals of antebellum social hierarchies even as the image of her body reinforced them: in a white bourgeois culture that emphasized manliness and virility, it placed a decrepit female black body on center stage; it presented the Father as an infant and a slave as the authority. It was not often, after all, that a slave woman was asked questions about sacred national history in public.

How can we reconcile this paradoxical overturning and reinforcing of the lines between high and low, classical and grotesque, power and submission? The Heth exhibit was neither simply a carnivalesque inversion of power nor an act of simple degradation: rather, it was what Peter Stallybrasss and Allon White call a "hybrid" event, a "more complex form of the grotesque" in which "new combinations and strange instabilities in a given semiotic system" arise. Part of this instability rests in the fact that the exhibit produced an inversion not so much for the performer as or the spectators, for whom Heth stood, in Sallybrass and White's term, as the "low-Other." This is a figure who is simultaneously socially excluded and the object of intense nostalgia and fascination, and whose body elicits both disgust and longing, produced by a bourgeois "psychological dependence upon precisely those Others which are being rigurously opposed and excluded at the social level." It is through images of the body that one can read this process—for the body is the site of "transcoding" for competing social meanings.[56] The *Family Magazine*, for exaample, saw no contradiction between the two ways of transcoding Heth's body—as a constipated, blue-toenailed human grotesque or as an exalted "object of nostalgia, longing, and fascination." But in many accounts, the symbolism of her grotesque body was in tension with her audiences' nostalgia for the age of revolutionary heroism. In a culture that idealized George Washington above all others, she was celebrated and reviled as a monstruos perturbation of that ideal.

### Notes

1 Richardson Little Wright, *Hawkers and Walkers in Early America: Strolling Peddlers, Preachers, Lawyers, Doctors, Players and Others, from the Beginning to the Civil War* (Philadelphia: J.B. Lippincott, 1927), 184-190; Richard W. Flint, "Entrepeneurial and Cultural Aspects of the Early-Nineteenth-Century Circus and Menagerie Business," in *Itinerancy in New England and New York: The Dublin Seminar for New England Folklife Annual Proceedings*, ed. Peter Benes (Boston

University, 1984), 131-149; Charles Colbert, *A Measure of Perfection: Phrenology and the Fine Arts in America* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1997), 21.

2 Mary Kupiec Cayton, "The Making of an American Prophet: Emerson, His Audiences, and the Rise of the Culture Industry in Nineteenth-Century America," in *Ralph Waldo Emerson: A Collection of Critical Essays*, ed. Lawrence Buell (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1993), 87.

3 Peter Burkes notes that in early modern culture, the "little tradition" of popular culture was available to the elite as well as to the disempowered, whereas the "great tradition" was not available to the lower orders. See Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (Hants, England: Wildwood House, 1978, repr. 1988), 23-64.

4 Donald M. Scott, "Itinerant Lecturers and Lecturing in New England, 1800-1850" in *Itinerancy in New England and New York*, 65-75; Jay Fliegelman, *Declaring Independence: Jefferson, Natural Language, and the Culture of Performance* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1993).

5 "The Joice Heth Hoax", *New York Herald*, September 24, 1836.

6 Lawrence W. Levine's argument that the Astor Place Riot of 1849 marked the emergence of a "highbrow/lowbrow" cultural fission can be taken as a rough template; the story of Barnum and Heth, though, shows that signs of an emerging cultural hierarchy were already in place. See Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988). See Chapter 5.

7 Thomas M. Garret, "A History of Pleasure Gardens in New York City, 1700-1865" (Ph.D. diss., New York University, 1978), 389, 492; Abram C. Dayton, *The Last Days of Knickerbocker Life in New York* (New York: Knickerbocker Press, 1880, repr. 1896), 303; Harry Lines, "Niblo's Garden," *Marquee* 13, no. 3 (1981): 3.

8 Carroll Smith-Rosenberg, *Religion and the Rise of the American City: The New York City Mission Movement*, 1812-1870 (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1971), 30.




9 Peter George Buckley, "To the Opera House: Culture and Society in New York City, 1820-1860" (Ph.D. diss., State University of New York at Stony Brook, 1984), 145.

10 See Rosemarie K. Bank, "Hustlers in the House: The Bowery Theatre as a Mode of Historical Information", in *The American Stage: Social and Economic Issues from the Colonial Period to the Present*, ed. Ron Engle and Tice L. Miller (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 47-64.

11 P.T. Barnum, "The Adventures of an Adventurer, Being Some Passages in the Life of Barnaby Diddleum", *New York Atlas*, 16 de mayo, 1841.

12 George W. Foster, *New York by Gas-Light, and Other Urban Sketches*, ed. Stuart M. Blumin (Berkeley: University of California Press, 1990), 156-157.

13 *U.S. Gazette* (Filadelfia), 22 de julio, 1835.

14 *New York Evening Star*, August 7, 1835.

15 Barnum, "Adventures of an Adventurer."

16 Barnum, *The Life of P.T. Barnum, Written by Himself* (New York: Redfield, 1854), 153.

17 Barnum, "Adventures of an Adventurer."

18 James L. Crouthamel, *Bennett's New York Herald and the Rise of the Popular Press* (Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1989), 43-44.

19 *The Diary of Philip Hone*, ed. Allan Nevins (New York: Dodd, Mead and Co., 1927), p. 195. On the penny press, see Andie Tucher, *Froth and Scum: Truth, Beauty, Goodness, and the Ax Murder in America's First Mass Medium* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994); Michael Schudson, *Discovering the News: A Social History of American Newspapers* (New York: Basic Books, 1978), 12-60; Frank M. O'Brien, *The Story of The Sun* (New York: D. Appleton and Co., 1928); and Alexander Saxton, *The Rise and Fall of the White Republic: Class Politics and Mass Culture in Nineteenth-Century America* (London: Verso, 1990), 95-108.

20 On the penny press's role in the history of antebellum publicity, see David M. Henkin, *City Reading: Written Words and Public Spaces in Antebellum New York* (New York: Columbia University Press, 1998), 101-135. Henkin also makes the connection between Barnum's use of handbills and advertisements and the broader development of a network of public reading in New York, 80-83.

21 See J. Paul Hunter, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*

(New York: Norton, 1990), 197; Lorraine Daston and Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature*, 1150-1750 (New York: Zone Books, 1998), 191.

22 "The Joice Heth Hoax", *New York Herald*, September 24, 1836.

23 Quoted in Henkin, *City Reading*, 116.

24 Don C. Seitz, *The James Gordon Bennetts, Father and Son: Proprietors of the New York Herald* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1928), 41.

25 Barnum, "Adventures of an Adventurer", May 16.

26 Barnum, *Life of P.T. Barnum*, 152.

27 *New York Sun*, August 21, 1835.

28 *Commercial Advertiser* (New York), repr. *Boston Evening Transcript*, August 15, 1835.

29 *New York Transcript*, August 22, 1835.

30 *New York Evening Star*, August 22, 1835.

31 "Joice Heth, Aged 161", *The Family Magazine, or, General Abstract of Useful Knowledge* 3 (1835): 155-157.

32 Rosemarie Garland Thomson, "Introduction: From Wonder to Error–A Genealogy of Greak Discourse in Modernity", in *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, ed. Rosemarie Garland Thomson (New York: New York University Press, 1996), 1-19; Rosemarie Garland Thomson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature* (New York: Columbia University Press, 1997), 56-80.

33 Daston y Park, *Wonders and the Order of Nature*, 173-214.

34 Robert Bogdan, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit* (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

35 Wright, *Hawkers and Walkers*, 181.

36 Winthrop D. Jordan, *White over Black: American Attitudes toward the Negro, 1550-1812* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1968), 418-423.

37See Reginald Horsman, *Race and Manifest Destiny: The Origins of American Racial Anglo-Saxonism* (Cambridge, Mass.: Harvard Universtiy Press, 1981), esp. 116 a la 138. See also James W. Cook, Jr., "Of Men, Missing Links, and Nondescripts: The Strange Career of P.T. Barnum's 'What Is It?' Exhibition", in Thomson, *Freakery*, 139-157. Cook sees the racial meanings of the "What Is It?" exhibit as open to different types of racism, including residual older models that still retained popular currency. Although this may be true, I believe that the very questioning of the exhibit's human status marks an abandonment of the egalitarian position dominant in the late eighteenth century.

38 *New York Evening Star*, August 22, 1835.

39 *New York Herald*, December 2, 1835.

40 Jordan, *White over Black*, 23, 387, 509-511, 514.

41 Quotted in Todd L. Savitt, *Medicine and Slavery: The Diseases and Health Care of Blacks in Antebellum Virginia* (Urbana: University of Illinois Press, 1978), 35-41.

42 Evelleen Richard, "The 'Moral Anatomy' de Robert Knox: The Interplay between Biological and Social Thought in Victorian Scientific Naturalism", *Journal of the History of Biology* 22 (1989): 393; Josiah C. Nott, "The Natural History of the Caucasian and Negro Races", en *The Ideology of Slavery: Pro-Slavery Thought in the Antebellum South, 1830-1860*, ed. Drew Gilpin Faust (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1981), 221.

43 *New York Evening Star*, September 20, 1835.

44 See Mary Poovey, "Figures of Arithmetic, Figures of Speech: The Discourse of Statistics in the 1830's" en *Questions of Evidence: Proof, Practice, and Persuasion across the Disciplines*, ed. James Chandler, Arnold I. Davidson, y Harry Harootunian (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 401-421.

45 See John Galt, *Lawrie Todd* (London: R. Bentley, 1832). On Galt's use of Thorburn's life, see Elizabeth Mayer, ed. *Fanny Kemble: The American Journals* (Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1990), 59-61.

46 Dayton, *Last Days*, 4.

47 Grant Thorburn, *Fifty Years' Reminiscences of New-York, or, Flowers from the Garden of Laurie Todd* (New York: Daniel Fanshaw, 1845), p. 145; *Life and Writings of Grant Thorburn* (New York: Edward Walker, 1852), p. 251; *American Magazine for Useful and Entertaining Knowledge* (julio 1835): p. 496; *Boston Evening Transcript*, September 15, 1835.

48 Thomson, *Extraordinary Bodies*, 59.

49 Bogdan, *Freak Show*, chap. 4.

50 Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trad. Hélenè Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 26.

51 Michael Holquist, "Prologue", in *ibid.*, xiii-xxiii.

52 *Ibid.*, p. 29.

53 Colbert, *A Measure of Perfection*, 3, 232-235.

54 O.S. and L. W. Fowler, *The Illustrated Self-Instructor in Phrenology and Physiology* (New York: Fowler and Wells, 1849), 26.

55 Barnum, *Life of. P.T. Barnum*, 155.

56 Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986), 5, 58, 191-192.

## THE OTHERS

*Armando Bartra*

### Tom Thumb

*I was born in Bridgeport, Connecticut, on January 11, 1832. I've traveled 50 000 miles, I've been in the presence of more crowned heads than any other living Yankee... and I've kissed close to two million ladies, including the queens of England, Belgium and Spain... I love my Creator... He gave me a small body, but I think he didn't make my heart, my mind or my soul any smaller.*

–Charles S. Stratton, known as General Tom Thumb

On January 4, 1838, in Bridgeport, Connecticut, Charles Sherwood Stratton was born, and upon reaching a height of 63 centimeters, he ceased to grow. In 1886, the relationship between the pituitary gland and bodily growth was discovered, but only half a century before that, the incredibly small size of the boy was a stigma, a curse, or at best, a portent. Son, grandson and great-grandson of men who had made a career in the military, Charles himself would never become a soldier.

The fishermen and farmers of Bridgeport, a small seaside town of only 4000 inhabitants, blamed his mother for the child's ill fate, and Cynthia indeed felt guilty, blaming it on the hysterical fits of grief she had had while she was pregnant when a puppy of hers had drowned. However, the Sherwood family's greatest concern was that they did not have the means to face the financial challenges of raising a child with dwarfism.

In 1842, the boy was "discovered" by the lumber tycoon Philo F. Barnum, who set up an appointment between Stratton's worried parents and his own half brother, the showman Phineas Taylor Barnum. Alice Curtis Desmont, Charles Stratton's biographer, describes the meeting as follows:

> [Barnum] stood the little fellow up on his knee; he admired his blond hair, bright dark eyes and round rosy cheeks. He gazed in wonder at Charlie's three-inch foot. He laid the boy's unbelievably tiny hand on his own big palm, and compared the two in amazement. The child was, As Mrs. Fairchild, perfectly formed—not a dwarf, but a charming, likable little boy, built on a miniature scale.
>
> "My friends," the New Yorker turned to Cynthia and Sherwood. "How about letting me exhibit your boy at my museum on Broadway? He would be a sensation—the most marvelous, the rarest curiosity in my whole collection."
>
> "Show Charlie with those freaks?" his mother protested.
>
> "With my *celebrities*, ma'am," Barnum corrected her.
>
> "Sherwood! Imagine Charlie on public display with giants, dwarfs, fat boys, and bearded ladies!" [...]
>
> "Why not, Cynthia?" Sherwood pleaded. Hadn't Mr. Barnum said that this son of his, too tiny ever to be a militiaman, might make them rich?
>
> [...] "We certainly need the money," she admitted. "But how I hate to think of Charlie being stared at as a freak." (Curtis, p. 13)

In the end, Cynthia had to give in. However, Barnum only hired Charlie for a period of four weeks at the outset. "What will I do if this child starts growing again, and turns into a normal boy? He'll be of no use to me" he stated, erring on the side of caution.

In fact, Barnum's Broadway Museum already had a midget, Major Stevens, who shared the stage with two giants: the Frenchman Monsieur Bihin and Colonel Goshen, of Arabic origin. Later came Josephine Fortune Clofullia, the bearded lady; Amelia Hill, the fat lady; Millie Christine, the two-headed girl; Charles Tripp, the armless wonder; Jo Jo, the dog-faced Russian boy; Waino and Plutano, the wild men of Borneo; Máximo and Bartola, the two Aztec children; Zip, a male pinhead, also known as "What is it?"; as well as "normals" with extraordinary abilities: Count Cour and his amazing flea circus; Professor Pilay and his trained dogs; contortionists, acrobats, ventriloquists, jugglers, magicians, tightrope walkers, fire-eaters, sword-swallowers, snake-charmers, fakirs, fortune-telling gypsy-women, opera singers, etc.

The American Museum, on the well-trod corner of Broadway and Ann St., had been an unsuccessful freak-show locale until it was taken over by Barnum, a first-class businessman born in Bethel, Connecticut, who had started out in the freak-show business in 1835 by hiring a certain Joyce Heth whom he passed off as George Washington's nurse. This African-American woman claimed to be 161 years old. "She could easily have claimed to be 1000 years old" said Barnum upon recalling their first meeting. "She had a face like the trunk of a timeless oak, wrinkled and tough; she had no teeth and her eyesight and hearing had failed. She was more like a mummy, but an enormous and incredibly rude one, smoking a tobacco pipe and insulting anyone within range. She had been taught to speak of George Washington with great familiarity. 'My little George,' she would say, 'damned if I didn't know him, why I fed him from my own breast!'" (de María y Campos, pp. 28–29).

Awestruck, Barnum sold his business, and, with one thousand dollars, went on tour with Joyce, whom he presented at a New York café on the corner of Division St. and the Bowery. Then, in January of 1842, after a brief stint selling shoe polish, Barnum rented a building on Ann St., turning it into a combination circus, vaudeville theater and fair, and even featuring a makeshift museum of natural history. For twenty-five cents—and half-price for children—one could see live as well as stuffed animals and other specimens preserved in formaldehyde; a gallery of paintings and another filled with sculptures; automatons; projections, dioramas and vistas; and the most popular attraction, the freaks on exhibit or acting on stage in the Museum's theater. Publicity or rather ballyhooing was entrusted to Fordyce Hilchcock whose high-ringing adjectives like "magnificent," "stupendous," "marvelous," "colossal" and "extraordinary" convinced impoverished immigrant families that the American Museum was their best option for entertainment on a day of leisure. It was even advertised as educational, given that Barnum had in his employ a certain Professor Guillauden, a French naturalist and taxidermist. No one knows if it was Guillauden who fabricated the ineffable "Feejee Mermaid" out of a stuffed fish tail and monkey's head; though when it was publicly revealed as a sham it came as a serious blow to the showman's credibility, it must be said that this event also made Barnum the absolute king of ballyhoo, the crown-prince of charlatans and a herald of later more commonly used advertising techniques.

Indeed, Barnum was very proud of his scams:

> My collection represents years of accumulation. Sea captains, missionaries and travelers have brought these displays from China, Siam and from all over the world. Because my Feejee Mermaid and other curiosities turned out to be... well, not as strange as they were represented... I'm called the Prince of Humbugs [...]. But you know the public wants to be fooled, and I enjoy a practical joke. So everybody's happy [...]" (Curtis, p. 33).

Barnum's establishment was the most famous, but it was not, by far, the only one that existed. Within the New York city limits lay the Pale Museum, which presented "living oddities"; the New York Museum, which had a display on the Ford brothers who had killed Jesse James; as well as the Apollo Museum, Alexander's Museum, Bunell's Museum and the Grand Museum, among others. Also, many of the immigrants who spent their Sundays in these showrooms were familiar with freak shows, a common sight in large European cities since the seventeenth century; in early eighteenth-century London, for example, there were many sideshows to be found in the crowded area around Charing Cross and Fleet Street: street theater, marionettes, tightrope walkers, fire-eaters and trained bears were common fare, but there were also midgets, giants, strong men, bearded ladies, "savages" and other "freaks"; the same could be said of the fairs at Smithfield and Bartholomew. Even the Royal Society showed freaks in an allegedly scientific context that Barnum and company adopted when they staged the spectacle in the New World.

Before they were established in more permanent premises, sideshows had always drifted from one place to another; so it was that Barnum soon took to the road, helped by the enormous potential for travel offered by nearly 100 000 miles of railroad built in the United States by the mid-nineteenth century. In 1849, in association with Seth B. Houss, the showman hired the ship *Regatta* to bring elephants back from Ceylon, as well as other wild animals. One year later, when the ship came back with its payload, he created Barnum's Great Asiatic Caravan, with which he made his first million and which was in fact the immediate predecessor to Barnum and Bailey's Greatest Show on Earth.

Roman circuses disappeared in the fifteenth century, but the model reemerged in the eighteenth century promoted by English horse trainers like Price and Bates. In 1772, another Englishman, Astley, was holding shows in which he used trained horses, acrobats and jockeys in comical disguise like Saunderse and Fortinelli, forerunners to modern clowns; these exhibits salvaged the spirit of medieval fairs and pantomime. When such shows found their way to France, Astley associated himself with Antoine Franconi, who in 1777 opened the first permanent establishment, followed in 1782 by the memorable Cirque Olympique. The first Mexican circus, established in 1827 by the clown José Soledad Aycardo, borrowed the name, calling itself the Circo Olímpico. This new type of entertainment arrived in the United States thanks to John Bill Ricketts who formed a part of the Royal Circus of London and, in 1792, opened an establishment in Philadelphia. This notwithstanding, it would be Barnum who revolutionized the whole idea and scale of the show by using two or

three rings at once, presenting exotic animals to the public and traveling on chartered trains. Even so, the entrepreneur never forgot his beginnings: his circuses always featured a sideshow where oddities were on display, among these the inevitable freaks.

Barnum owed his rise to fame to little Charles Stratton, whose unprecedented success allowed Barnum to finish paying off the building that housed the American Museum and broaden the scope of his projects. But making the tiny four year-old from Bridgeport a "celebrity" required every last bit of marketing prowess that the entrepreneur possessed; for starters, he changed his name, his age and place of birth, as follows: "P.T. Barnum presents to you, general tom thumb. He is the rarest, the most incredible, the smallest specimen of humanity that has ever visited the earth... a young Englishman *eleven years old*, only two feet high, weighing but fifteen pounds, that I imported for your pleasure *from London*." (Curtis, p. 51)

Everything seems to have started with that stage name which, it seems, the Barnum Brothers dredged up from their childhood memories: "'[Charles is] as small as Sir Thomas Thumb, King Arthur's knight, who rode a mouse! Remember, Philo?' The thirty-two year-old showman was a boy again, listening with his brother as their mother told them the old English legend. His face lighted with excitement: Say, Philo, that's a whale of an idea! That's the name for the Stratton boy—TOM THUMB!'" (Curtis, pp. 14–15)

This is the way Charles Stratton's biographer tells the story, but we may surmise that Barnum made use of this name because, two years earlier, in 1840, a book had been published in London entitled *Entertaining History of Thomas Thumb*, by Park, a rhymed children's version of the English legend: "In the castle Tom made a good living / for he rode upon a mouse / and went with the King a-hunting..."

But if the showman was inspired by the stories that his mother had told him, they did not come from the pages of that most recent version by Park, but rather presumably from *Thommy Thumb's Pretty Song Book* (1744, the first important collection of children's verses ever published in England), or perhaps from its sequel, *Famous Thommy Thumb's Little Story Book*, which actually begins with the story of Tom Thumb. However, there is a previous edition: *Tom Thumb. His Life and Death*, by Coles, published in London in 1665. These stories also exist in French: *Le Petit Poucet*, written by Perrault around 1690 and published in 1697 as a part of *Les contes de ma Mère l'Oye* (Mother Goose's Tales), which is itself a version of old Germanic children's stories.

Quite a step back in time indeed, but then those days were not so different from Charles Stratton's. Perrault writes: "There was once woodsman and his wife who had seven children, all boys. They were very poor and their seven children became a great burden, because none of them was old enough to support himself... [So] these poor people decided to get rid of them..." (Darnton, p. 37). At the end of the seventeenth century when *Le Petit Poucet* was written, France was beset by epidemics and widespread starvation, and the poorest families often sold their children just as Tom Thumb's parents do. And as the Stratton family did 150 years later in Connecticut, since they "could certainly use the money...," as Charles' mother allegedly said.

But besides similar circumstances, what we have here is an ancient storytelling tradition; the basis for this and other English, French and German children's stories is actually the tale of the Knights of the Round Table, a literary version of which appears in the *Mabinogion*, a collection of Celtic legends written around 1300 in Welsh but not translated into English until 1849, and most famously in Thomas Mallory's *Le Morte d'Arthur*, published in 1485. The roots go even further back to the adventures of Alexander the Great or Charlemagne, popularized by Ariosto. These sagas in turn recontextualized Greek, Latin and Oriental legends as well as "barbaric" legends of the Celts and Magyars. Because at the turn of the millenium, in what is now Europe, the break-up of the Roman Empire coincided with the arrival of other cultures: the Arabs from the south, the Norse from the north, and the Magyars from the east, which makes medieval Western civilization a veritable cultural melting pot. This mixture finds its expression in the collective imagination and in writings that include and combine a wide range of myths and traditions. The sagas of King Arthur belong to the Breton period, where the Celtic influence is visible in the druid-inspired figure of Merlin.

And it is precisely Merlin who is responsible for the short stature of the original Tom Thumb. The legend tells us that on one of his accustomed journeys, disguised as a beggar, the magician was given a night's lodging by a woman who lamented not having borne even a single child, "not even a wee child, the size of my husband's thumb." And so it was that Tom Thumb was born of Merlin's gratitude towards that

woman; the same Tom Thumb who would thereafter be christened by the Fairy Queen, snatched up by a bird, eaten by a fish and would finally end up at King Arthur's court, where he was adopted by Arthur himself, who knighted him and gave him a mouse to ride upon. The story's roots can be traced back to Celtic legends characteristically filled with elves and fairies. Moreover, midgets were frequently recruited as court jesters: anomalous beings who, by means of parody, brought the much-needed element of humor to the hermetic world of nobility. Indeed, the Knights of the Round Table—who might run each other through at the slightest provocation—took absolutely no offense at the mockery of "a mere midget," since to them this was not a "real" man.

Like so many others, the Arthurian story of Tom Thumb posits the grotesque body as a parodic representation of everything that is deemed "respectable" and specifically the grandiose tradition of chivalry. We are not dealing with a madman astride some unfortunate nag—like Don Quixote—but with a tiny midget riding atop a mouse; even so, both point to the tradition of carnival where giants, midgets, trained animals, fools and madmen staged a parody of the world and its hierarchies. Medieval communities indeed welcomed families of giants and midgets who were entrusted with organizing parades and processions. They were "town jesters" akin to the "court jester" of the king, and even though their subversive power was somewhat subdued given their social inclusion, they were still capable of transgressive and iconoclastic behavior.

Barnum is, in a sense, Charles Stratton's Merlin. And, just like the tiny knight, the modern-day Tom Thumb was a merry buffoon of the courts and daringly irreverent of aristocratic protocol.

The fact that the American Museum featured Arabian snake-charmers, Italian jugglers, Swiss fire-eaters and finally a midget who allegedly hailed from England points to the exoticism attributed to foreigners, including Europeans. With Tom as his star attraction, Barnum finally felt strong enough to turn this relationship around, and in 1844 he set out to conquer the Old World. By then, little Charles—who had made his debut at the age of four, singing and dancing to the tune of *Yankee Doodle* in military costume—was six years old and an experienced comedian who had earned himself the title of "General."

In Barnum's mind, "To make money with the General in England, I must make it fashionable to see him. The British are snobs. The public will flock to copy what the aristocracy do." (Curtis p. 75) Thus Barnum arranged for the little General to perform for the royal family in one of Buckingham Palace's 600 rooms. And there, with his characteristic high-pitched voice, Tom sang his battle hymn, *Yankee Doodle*, much to his employer's embarrassment and to the shock of Queen Victoria, the Duchess of Kent, Prince Albert and other pale blue-blooded stiffs. In certain ways little Charles did not lack experience, but he was actually only six even when he was purported to be thirteen and he did not know that only sixty years earlier, that same song had been the American Revolution's war cry against the English Crown... which just happened to be in the same room. "Off with his head!" would have been the reply of Lewis Carroll's Queen of Hearts.

But, in 1844, Queen Victoria was only twenty-five years old and far from being the stubborn ogress of later caricatures; so the aristocracy laughed it off, and the tiny comedian got up the nerve to tell a joke he thought just right for the occasion: "'Do you know why the sun never sets upon Queen Victoria's dominions?' 'Tell us, dear' cooed the Duchess of Kent. 'Because heaven is afraid to trust an Englishman in the dark!'"




(Curtis, p. 87) And, amazingly, they laughed again.

Tom also performed for Louis Philippe I and Amelia, the king and queen of France, and upon their request, he did his popular parody of... Napoleon! In Spain, he performed for Queen Isabel, Prince Leopold and the Queen Mother Cristina, who invited him to a bullfight. He also performed for Queen Adelaide of Belgium, Nicholas, Czar of Russia and the Viceroy of Egypt, among others. And so a midget from Connecticut backed by a modern American showman repeated the medieval jester's transgressive behavior for nineteenth-century European courts, resorting to the

grotesque to act irreverently with impunity.

There was a veritable army of midgets who wore full military uniform, just as Tom Thumb did: General Willis, General Rebenbeck, General Grant Jr., Major Stevens, Major Atom, Major Withe, Major Mite, Major Calvin, Major Rhineheart, Major Littlefinger, Commodore Nutt, Admiral Dot; this is symptomatic of the iconoclastic use of the grotesque and a demonstration of the public need to safely ridicule a threatening institution.

Maybe because power is unbearable without the company of an irreverent doppelganger who reminds one of human frailty, behind every great man there has always been a small one. In the year 2600 BC, the Pharoah Pepi I had the midget Danga as his loyal companion; according to the *Thousand and One Nights*, the Caliph Haroun-al-Rashid's court jester was the dwarf Bahalul; Caesar Augustus had Lucius; King Alfoin of the Lombards made the midget Bertholdt his prime minister; the midget Tiboulet was the court jester of François I of France; Peter the Great was entertained by the antics of the dwarf Valakoff, and King George IV of England by those of Joseph Borulaski. And here in the New World there were also court midgets, as Bernal Díaz del Castillo writes of the court of Moctezuma: "... sometimes during meals there were very ugly hunchbacked Indians, with small bodies bent in half, whose repartee created much amusement, and other Indians who were buffoons and made jests..." (Díaz del Castillo, pp. 187–188). Francisco López de Gómara's *General History of the Indies* features a similar account, although his is not firsthand: "There were always midgets present at mealtime, humpbacked or malformed in various ways." Not only within the palace, but also in public squares: "Sometimes there were rogues who stood out by performing imitations, playing at being drunk, madmen or old women." Much later came the memorable Ricardo Bell—the prince of clowns during the time of Porfirio Diaz—and his unforgettable sidekick Pirrimplín, played by the tiny Florentino Carvajal; similarly, German Valdés, Tin Tan, was often accompanied by René Ruiz, Tun Tun.

In spite of these happy relationships, there are also reports of Mexican midgets being heartlessly exhibited as far back as 1810: "María Rosa, a twenty year-old Indian girl, will surprise anyone who sees her given her bizarre figure: she is but one arm's length in height, her own arms measure a quarter of that, and she has double-jointed hands [...]. With all her imperfections, it seems amazing that she can sew [...]. She dances and is coming along quite well in her education. A city permit allows her to be publicly displayed at 2–B La Cerbatana Street for a fee of one real per person." (*Diario de México*, quoted in Gloria Fuentes, *Circa Circus*, p. 29) This was a makeshift Mexican freak show, but there are also records of midgets in circuses as far back as 1857, when a troupe performing at the Relox Theater announced their star attraction as follows: "Vicente Torres can perform many amusing acts and ridiculous contortions that are sure to make spectators laugh. Only three-feet tall with one-foot legs, he performs amazing tricks and a balancing act on horseback, facing forward and also backwards." (de María y Campos, p. 47)

Later, in 1870, Ambrosio Constanzo's company presented Enrique Valencia, the "Pigmy," at the Gran Circo Nacional, advertising him as "The tiniest man in the world," only 32 inches tall. In 1904, one of the Gran Circo Metropolitano's main attractions was "Lilliputian acrobats." In terms of books, Vanegas Arroyo published a version of the legend of Tom Thumb in 1890 entitled *El niño de un jeme* with a cover illustration by José Guadalupe Posada showing a dwarf riding a mouse. Around one century later, midgets made their appearance on television thanks to comedians and comediennes like Margarito or María Elena Saldaña, "La güereja," and flash-in-the-pan child singers like Jaime Huitrón, "El Jimmy."

But the fascination is not limited to midgets: it extended to anyone considered strange. López Gómara writes that the Aztecs held freak shows in public squares on holy days, perhaps comparable to medieval European carnivals: "There are men, women and children whose entire body and even hair is white since birth, and they are considered to be a kind of miracle [...]. And there are also many midgets, hunchbacks, deformed individuals and monsters [...] whose antics served as entertainment."

**Mardi Gras**

*Laughter also accompanied civic ceremonies and rites [...], buffoons and "fools" would always attend serious ceremonial functions, parodying the acts they beheld. [...] All of these rites and spectacles, staged as comedies, [...] offered a completely different, deliberately unofficial vision of the world: [...] an alternate world and an alternate life [...]. In parallel to serious myths, comical myths or lascivious myths; in parallel to the heroes, there were their parodic alter egos [...]"*

—Mikhail Bakhtin, *Popular Culture in the Middle Ages and the Renaissance: the Context of François Rabelais*

Persons of small stature with well proportioned bodies generally called midgets—as distinguished from dwarves who have larger-than-normal heads, stocky bodies and varying degrees of deformity in their legs—could be deemed as doubly grotesque. Unlike deformed individuals, whose anomalies clearly display and, to a certain point, normalize their condition, people like Tom Thumb appear as a sort of scale model, incredible "men in miniature" as Barnum used to say. In other aspects, they are yet another variation on the modern world's countless "peculiar phenomena" or "oddities" which in turn refer back to the "monsters" and "wonders" of Antiquity that existed in Greek and Latin lore as well as in Celtic myths and Oriental legends: pygmies, titans, Cyclops, amazons, nymphs, centaurs, satyrs, sirens, fauns, gnomes, fairies, elves, ogres and genies. They form an alternate human race that provided subject matter for the paintings of Hieronymus Bosch and Bruegel the Elder and for literature throughout the ages—from Homer's *Iliad* and *Odyssey* to Rabelais' *Gargantua and Pantagruel* and Tolkien's *Lord of the Rings*—and even inspired bizarre catalogs such as Pliny's *Naturalis Historia*, Michael Mitchell's *Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age*, Daniel P. Manix's *Freaks: We Who Are not as Others*, Juan de Mandavila's *Libro de las maravillas del mundo* or Ambroise Paré's *Des monstres et prodiges*.

This is what Bakhtin called "the grotesque conception of the body"—a concept evolving in the European Middle Ages based on traditions rooted in classical Antiquity, Nordic legends and the "wonders of India." Thanks to this far-reaching mixture of legacies we got used to the existence of "hybrid bodies, extraordinary anatomical oddities, the unhindered display of limbs and internal organs..." and in general, to transgressing "all the limits between the body and the world." (Bakhtin, p. 312)

Thus, the land of the Pygmies, though Mandavila swears to its existence—"[...] a land where the men are very small and fight with cranes [...]" (Mandavila, p. 186)—, actually comes from the *Iliad*, where Homer, in the third rhapsody, tells us how "the cranes [...] fly over the ocean currents, carrying ruin and death to the Pygmies [...]." (Homer, p. 67) The "wild" man or "savage," a legend that dates back to the *homine agreste* of ancient Rome, reappears in the Middle Ages as the *homo selvaticus*, and in de Mandavila's book, he is associated with the marvels of India: "[...]there are in India certain men that are so hairy that they look like bears, and spend most of their time living in the water." (de Mandavila, p. 132) But in general he is depicted as monstrous and yet seductive hybrids like the chimera, the gorgon, sirens, centaurs and satyrs.

These beings who inhabit unexplored realms such as the sea, the forest or the desert, come from beyond city walls, from other worlds or the underworld. In medieval times, they were generally thought to dwell in the forest: a mythical place populated by pagan creatures. But if the imaginary forest was a place of magic, then the real forest was a socially ungoverned place where hunters, woodsmen, thieves, rebels, dissidents, lepers, madmen and fugitives made their own law. Thus, the "others" have a double identity: legendary monsters and wonders, but at the same time threatening or seductive beings of flesh and blood. In *El salvaje en el espejo* (The Savage in the Mirror) and *El salvaje artificial* (The Artificial Savage), Roger Bartra qualifies the savagery lurking in the bowels of the civilized world as an immanent form of otherness, a terrible danger or temptation. In any case, this inner "other" is represented by more verifiable "others": the "uncivilized," "natives," "savages" and "barbarians" (an onomatopoetic term that, like "Berber," refers to peoples so coarse and clumsy that they grumble rather than speak). The tension between man and beast, culture and nature, city and countryside lies behind the dichotomy of civilization and barbarism; and, deeper still, the dualities of masculine and feminine, day and night, wakefulness and dreams, life and death.

Thus we can see how a grotesque body dramatizes a fundamental breakdown. By evincing imbalance, deformity, asymmetry and hybridity, it points out the inevitable corruption of all law, to transgression as a condition of the existence of norms; finally, it points to death as a celebration of life. This is why the skeleton—the most grotesque figure we can imagine—is so characteristic of caves and catacombs. This is logically followed by the representation of death as an animated skeleton: evincing, with its dance, that mortality is an inner reality. The animated skeleton is the other life, the life within death, the paradox to end all paradoxes. But if death is an abstract otherness,

and the skeleton its representation, then the grotesque body is a tangible otherness, an experience of that radical "other" under the form of a dizzying but domesticated "other."

The medieval carnival was a celebration of death as a giver of life, and an occasion for common




people to indulge in excesses and legitimized transgressions. The focus of these celebrations in public squares was midgets and giants, fat men and skinny men, the retarded and the ugly, strong men and contortionists; they were all actors in bloody parodies that mocked hierarchies and laws that were enforced during the rest of the year.

But the iconoclastic code of the grotesque has its roots much further back in time. The *Iliad* says how Tersites "used many coarse words in his bold disputes with the kings," that he was "insolent," and that "in a shrill voice, he insulted the divine Agamemnon." All this was possible because Tersites was a freak: "cross-eyed and lame; his shoulders hunched forward over his chest; his pointed head crowned with thin hair." (Homer, p. 46) Centuries later, when Bertholdt the midget arrived at the court of the Lombards and Alfoin laughed at his ugliness, he responded: "I had thought that a King would not ridicule a deformed person like myself, but I see that you are just as stupid as anyone." And here we must recall that Bertholdt was made Prime Minister rather than hung from the gallows. We have already mentioned how Tom Thumb made jokes about the English in front of Queen Victoria and parodied Napoleon at the request of the king of France, but we should also point out that upon his return to the United States, he played Tom Tit in a comical version of Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin* at the height of the Civil War.

A Mexican example of these jesters whose grotesque character granted them impunity is El Negrito Poeta (see Rubén M. Campos, pp. 85–104), a legendary versifier of the same ilk as the Spaniard Gedeón or the Frenchman Calino—saucy "poets" whose sharp tongues were not silenced since they were considered foolish or naive. In the following verses, he addresses his condition of being a satirical poet and the presumed stigma of being Black: "Question: Do you want to hear this Black man sing? / Poet: It's not my fault I'm Black / but it's happiness I give back / and with that I'll get on with my drinking.//"

And in those days, who besides a poor Black man could blaspheme against the Virgin Mary and live to tell the tale? "This one owes her fame / to conceiving a little babe / without her husband ever finding out about it / and, to make matters worse, with the Holy Spirit."

García Cubas provides an image of Mardi Gras during the time of Porfirio Díaz that also reveals a permissive atmosphere: "'Hey, General H, they say that at the battle of Cerro Gordo you turned into a whirling dervish...!' shouted a group of masked revelers facing the balcony of an important figure of the time, and since it was carnival, they did not have to pay for their daring." (García Cubas, pp. 407-408)

Carnival is the "Temporary abolition of hierarchical relationships, privileges, laws and taboos." (Bakhtin, p. 37) But through the grotesque body and parody, the excess and transgressions of folk celebrations, not only is the existing social order criticized, the festive experience of otherness, of the world of demons and the living dead is also fostered. This experience is manageable since it adopts the form of staged performance and codified ritual. The scope of the medieval carnival, as a dizzying representation that is nonetheless circumscribed in space and time, extends to street fairs, to the festive exhibition of "atrocities" and the circus. Put into words by ballyhooing, circumscribed by the limits of the stage and the duration of the presentation, the sideshow—which is almost always a freak show—is a modern, soulless version of this fundamental human impulse. And so are the monstrosities inside cages, display cabinets or jars of formaldehyde; stuffed oddities; resin-coated corpses; engravings of "wonders"; photographs of freaks; snuff films; gore web-sites; so are the countless ogres, fairies, gnomes and dragons that populate the new interactive and open-ended narrative of role-playing games. In the third millenium, the

grotesque reappears powerfully, though no so much through the presence of "natural" freaks as through the mass compulsion to modify one's own body, making up for the inability to effectively intervene in society, the economy or history: tattoos, piercings, scarring, implants, colored contact lenses, darkening or lightening of the skin, plastic surgery, liposuction, grafts, prostheses...

And the vertigo we feel as a seduction or punishment when faced with the strange is still there: in contemporary carnivals which have basically become gay pride celebrations—indeed, homosexuals are paragons of modern freakishness—just as gay pride parades have become carnivals; in the symbiosis, grotesque as any imaginable, of twisted flesh and metal in novels like J. G. Ballard's *Crash* which is an extension and exploration of the voyeuristic fascination for car accidents; in the hyperbolic pantomime of wrestling; in the persistent fascination for sensationalistic crime journalism and photographs of incredible events or people; in the Inquisition-style demonizing of modern-day covens of Goths and punks; in the police's reading of graffiti as allegedly encrypted or Satanic messages. The Middle Ages are upon us: in the curiosity of passersby to see the hydrocephalic boy in the marketplace of San Cristóbal, Chiapas, exhibited by his mother on a cart in exchange for alms; in the fascination for television figures like "El Jimmy."

Originally, the term "grotesque" referred to decoration that combined elements from the mineral, animal and plant kingdoms, and only later on did it come to designate anything that was abnormal, paradoxical or subverted conventions. The grotesque "allows us to look at the universe anew, to understand up to what point that which exists is relative, and consequently, it allows us to understand the possibility of a distinct order of things," concludes Bakhtin, proposing the freakish as a sort of path to another world.

**Freaks**

*The inaccessible experience that humanity has expressed symbolically over millennia by means of myths, fables, rites and ecstasy is still one of the hidden cruxes of our culture, of our way of being in the world. The attempt to know the past is also a journey to the world of the dead. [...] In a society of the living... the dead can only be personified by those who are imperfectly included in the social body... Birthmarks, amniotic shreds, extra teeth were the telltale signs of lepers, Jews,* benandanti, táltos *and other beings as if situated, as the case may be, on the borderline between social coexistence and reclusion, between true faith and disbelief, between the world of the living and that of the dead.*

–Carlo Ginzburg, *Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath*

In 1519 the ship Santa María de la Concepción sailed for Spain with the New-World "treasures" sent by Hernán Cortés, among them Totonaca Indians, three men and two women. On March 3, 1520, the objects the ship bore were exhibited alongside the five Indians atop mules, wearing Spanish clothing; they impressed their spectators, above all because of the large disks they bore in their lips. The Envoy of the Pope, Archbishop Cosenza, did not like the Indian women, judging them to be short and ugly, but King Charles V gave his servants instructions to "treat [the Totonacas] well so that they will be most content." (in Thomas, p. 390) Even so, on the way to Seville, one of them, who had been given the name Systan, died. The other four were returned to Cuba, where records of them disappear.

Cortés had dressed "his" Indians as Europeans thanks to the help of his tailors, Juan de Alcalá and Martín Iruse, but Christopher Columbus had exhibited native Americans in Europe for the first time sixteen years earlier, naked. On March 4, 1493, three or four Carib Indians disembarked in a crowded harbor in Portugal, where they were presented to the court of Juan II; they went on a lengthy tour of Spain which began on March 16 in the city of Palos and ended in Barcelona, where Admiral Columbus and his officers were received by the King. With a death rate that might have foreshadowed the epidemiological catastrophe that later took place in the "New World," of the fourteen Indians who started the journey, only six arrived in Barcelona. However, their bows, arrows, feathered headdresses, bracelets, breastplates and colorful body paint made them the stars of the show—though colorful macaws and an enormous iguana also had pride of place. The latter, according to Bartolomé de las Casas, was a very impressive beast because it had "a ridge of large spines from the tip of its nose to the end of its tail, which makes it quite fearsome." Introduced by Columbus as innocent and peaceful, yet barbaric and ignorant individuals, the Caribs were summarily baptized before visiting the Cathedral where, according to the *Catalogue or*

*Memoirs of the Councilors of Barcelona*, "six Indians brought from the Indies were baptized, and their godparents were the King and Prince Juan." One was named Fernando, in memory of Fernando of Aragón, and the other was named Juan, in honor of the Prince of Castile. The prince retained the cleverest of them in his service, but he died shortly afterwards. The other five were shipped back to the Caribbean months later by the Admiral and lived to tell the tale. Unfortunately, there is no historical record of their impressions.

The first Americans put on public display in Columbus' successful "freak parade" were viewed by huge crowds of peasants who traveled hundreds of kilometers to reach the touring caravan, all of them hoping to catch a glimpse of the Indians, or perhaps even to touch them, but also to see the macaws and the iguana. Doubtless some expected more spectacular things like men with tails, as the rumors told: "Columbus also says that they came near the land where men are born with tails." (Hanibal Jannarius in a letter dated March 9, 1493, in Barcelona.)

Three hundred years later, another traveler, a Spanish merchant, found and recruited near San Salvador a microcephalic brother and sister, Máximo and Bartola, whose profiles were similar to that which the ancient Mayans achieved through cranial deformation techniques. Some time later, they were sold or transferred to another show, and in 1850 were displayed in Boston as Aztecs of Ancient Mexico, hailing from the mythical Iximaya. The pair was then recruited by Barnum, who first exhibited them in his Museum and then at his circus. In 1867, while touring England, the entrepreneur decided to "marry" them, and from then on they were presented as husband and wife. At the beginning of the twentieth century, Máximo and Bartola were still part of sideshows.

Although they were all very different, the Caribs, the Totonacas and the two Salvadorians were all turned into sideshow freaks. Máximo and Bartola were moreover microcephalic and of very small stature, peculiarities that bolstered the notion that they were exotic "missing links" or "the last heirs of the Aztec empire." But all of them embodied the strangeness associated with ethnic origin which became one of the most frequent forms of "living curiosities." Near the late 1830s, Barnum exhibited Iowa natives as "uncivilized Indians" performing "Savage Warrior Dances"; after them came the Savages of Borneo, the Australian Aborigines, the Afghan Warriors, the Nubian Band, the Lost Children of Israel, the Todos Indians, the Authentic Zulus, the Genuine Hindustani Dancers... And, as in the case of Máximo and Bartola, it was frequent for microcephaly to be associated with exotic ethnic origin. In keeping with this idea, Barnum presented Zip the "Pinhead" as a native of Gambia, a "Missing Link" who actually hailed from Brooklyn.

"The shock of the foreign was transformed into the cultural category that identifies aborigines with freaks," writes Michael Mitchell. This association acquires a clearly colonialist character with the "savage" Zulus that Barnum and others exhibited soon after this South-African people's wars with the Boers and the English. However, Barnum was only interested in the colonialist perception as a way to make money. Thus, in 1879, when the English defeated the Zulu nation and captured King Catewayo, the entrepreneur offered 100 000 dollars to borrow and exhibit him; but the government refused, and Barnum had to settle for an exhibition of run-of-the-mill Zulus.

But the freak is always the "other," whether foreign or not; and a long-standing tradition in the show of "living oddities" is the exhibition of people with hypertrichosis or excessive body hair, associated with the ancient myth of *Homo Agreste* and *Homo Selvaticus*. The condition is hereditary, and one of the first families to make a living by public displaying it were the Gonzálezes of the Canary Islands. One of them, Pedro González, was sent to Henri II of France who made him a permanent addition to his court. Years later, in 1884, the circus impresario Charles Reynolds arrived in London with the Russian Fedor Jeftichew who was exhibited as Jo-Jo the Dog-Faced Boy. At the beginning of the twentieth century, another Russian, Stephen Bilgraski, was presented at Barnum and Bailey's Circus as Lionel, the Lion-Faced Boy. The "Gorilla Woman, the most terrifying being of all time," was the Mexican Julia Pastrana, born in 1832 and displayed throughout the US and Europe by Theodore Lente. The impresario and the freak were married, and when she died her husband embalmed her in order to keep exhibiting her body. Shocking if she had been hairless, it was justified here by the fact that she had made a career out of her hair: if painters, sculptors and writers bequeath their work to us, why should Julia not do the same with her hairy body?

People would tell Percilla Bejano, "The Monkey Woman,"

"Why don't you shave? Then you would look just like any other woman." "Because then I would end up down there with all the rest of you, instead of being on stage..." she was known to answer. News of this comes to us by way of Daniel P. Manix, a fakir, sword-swallower, fire-eater and a freak himself (though, by his own admission, not of the "spectacular type") who argues that the circus and show business are places where freaks can be happy: "For Pig-Face, the Carnival seemed like paradise. For the first time in his life, being strange was something of value." (Manix) Besides, he adds, in the circus they are more likely to find love, and they make memorable couples, like Percilla "The Monkey Woman" and Emmet "The Crocodile-Skinned Man." Manix is far from stating that a world where lucky freaks end up at the circus is a good world. He merely argues that a world where a circus can exist is not a bad place for a freak after all. Considering the options, he could be right. If, for your eccentricity, society does not give you fair opportunity to follow your calling, then you may have no other choice than to make your eccentricity your calling.

But the truth is that the world of freaks is not without discrimination: freak couples can be "monkey-women" and "crocodiles," or "giants" and "midgets," but hardly ever are they interracial. Blacks with unevenly discolored skin or "Leopard Children" were also called "Blacks Turning White"; the scorn midgets felt for dwarves in the US only began to subside when both groups came together to form an association known as The Little People of America in 1957.

In the second half of the nineteenth century, academia became associated with the deep, ancient fascination for freaks with books like *Anomalies and Curiosities of Medicine* by Gould and Pyles and, above all others, with Charles Darwin's *The Origin of Species*, whose popularization "scientifically" reestablished the connection between our fascination for the half-human, half-animal monster and our origins in the wild. In the context of evolutionary theory, the grotesque body is a call of the wild and of the past; freaks thus appear as living ancestors, almost like walking and talking fossils.

But normalizing the "other" through scientific explanation is an age-old tradition. *The Libellus de Mirabilibus Naturae Arcanus*—a text attributed to Albertus Magnus (Lauingen, Suavia, 1192), a bishop, philosopher, the teacher of Saint Thomas Aquinas and himself a saint—states that the birth of "natural monsters" is due to an excess or deficiency of matter during gestation. In the mid-sixteenth century, the doctor and surgeon Ambroise Paré tried to explain congenital malformations in a similar manner. "Monsters," he stated, "are things that appear outside the natural course of things [...while miracles...] take place entirely against nature." The reasons he gives are more natural than metaphysical: "There are many reasons why monsters exist. The first is the Glory of God. The second, His Wrath. The third, an excessive quantity of semen. The fourth, an insufficient quantity of the same. The fifth, the imagination. The sixth, if the womb is narrow or small. The seventh, inadequate posture of the mother while sitting down. [...] The thirteenth, due to demons or devils." (Paré, pp. 21-22) Modern-day approaches to the figure of the freak manifest a concern with finding a medical explanation for their peculiarities that is identical to Albertus Magnus' and Paré's: classifying and reducing to scientific reasons that which is essentially a metaphysical experience.

Seductive and ominous, the experience of otherness is trans-historic though its modalities are changing and diverse. Thus the age-old Greco-Latin identification of "barbarians" with freaks continued with the colonial exhibition of ethnic minorities as oddities. As late as 1931, in a century of de-colonialization, The Ringling Show presented a group of fifteen Ubangis, among them "The woman with the most elongated lips in the world." But during the past century another kind of oddity started haunting us, so showman Joseph Hilton presented the Sheep-Headed Children, Eko and Iko, as "Martian ambassadors" who had been found next to their spaceship in the Mojave Desert. Indeed, by the 1950s, the "others" no longer came from the woods, the desert, the sea, India or the New World—they came from outer space.

In logical terms, otherness is a splitting, because the "non-self" can only become "another self" when we recognize it in ourselves; hence the "other" is always the possibility of being what we are not, because we are already that insofar as "what may be." In this context the "other" is a mirror. But in the historical order of things the "other" is a meeting: experiencing difference as otherness in terms of one's own species; hence the historical "other" becomes the "monster" or the "barbarian," i.e. a perverted version of the human being because it strays from physical, social or spiritual norms: giants, dwarves, individuals born with microcephalia or hypertrichosis; savages, whether "natives" or foreigners; possessed individuals,

lunatics or eccentrics. The experience of otherness, whether in the carnival or in an exorcism, is at once confrontational and self-reflexive: sometimes a liberating experience that reconciles us with an underlying, repressed otherness, and sometimes a repressive experience punishing possessed, freakish or eccentric individuals for the unbearable awareness of their own deformity.

Some of us were born with four legs and some learned to be fire-eaters; some of us can barely cross our eyes or wiggle our ears. But who has never seen a freak when looking at ourselves in the bathroom mirror? We are all somehow freakish, grotesque either in body or in spirit, whether we are hardcore monsters or "light" oddities, whether publicly or closeted.

If otherness is an encounter but also a mirror, then its representation will always be a dizzying self-portrait. This is why Western culture is so interested in demonology and features such an extensive imagery of monsters and pagan wonders. This is why handwritten copies—and later, printed editions—circulated of Juan de Mandevila's *Libro de maravillas* (1356), and why Ambroise Paré's *Des monstres et prodiges* (1575) was one of the first books ever published, which means that catalogs of oddities were the original best-sellers.

In Mexico, illustrations and printed matter on the topic of monsters arrived with the Spanish conquistadors. A mid-eighteenth century leaflet features a picture of a Cyclops and a brief text: "True portrait of a creature that was born on March 12 of the present year at the Cienaga de Mata Hacienda... The parents of the creature were blacksmith Fernando Regalado and Teresa Cedeño, a white mulatto woman, and he died after being baptized." It seems that the creature in Aguascalientes met a better fate than the one born 200 years later in Novalato, Sinaloa, described in a broadside printed on crepe paper. Here, the attending priest refused to baptize the child because his parents had been excommunicated:

> Mothers and fathers, young ladies and gentlemen, I must inform you of what has happened in the past days: an event that has given us all a horrible fright. Of the forbidden love between a brother and sister, a creature was born with hands where its feet should be, feet instead of hands, and a single eye in the middle of its forehead. See how the Powers Divine do punish hardened sinners, both foolish and wise, who do not believe in the Lord and Master of the Universe [...].

A section of the moralizing pamphlet's text reveals its modernity—"This news item appeared in newspapers and on the radio"—but its tone is similar to that of pamphlets published by Antonio Vanegas Arroyo in the late nineteenth century. These bore grotesque illustrations by José Guadalupe Posada showing men with feet instead of hands and children with a face on their buttocks; editors added captions to them in the style of the best ballyhooing ever heard: "A never-before-seen situation: A woman who can split in two and turn into a snake and a sphere!"

Grotesque imagery survived the transition from one medium to another: the first daguerrotypes and ambrotypes of the nineteenth century feature portraits of "freaks," and over the "century of the image" a legion of freaks were photographed, filmed, videotaped and digitized... Even today, when our obsession with the "politically correct" leads us to talk about the "differently abled," hypnotic images of the "other" still seduce us.

### The Monster in the Mirror

> *For freaks [...] photography was invaluable [...]. In it we find the origin of a form of behavior central to contemporary life, that is, making oneself into a consumable image.*
>
> –Michael Mitchell, *Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age. The Photographs of Chas. Eisenmann*

In 1863, President Abraham Lincoln invited Tom Thumb to the White House. It was the setting for a conversation between this giant and midget, two famous public figures who had made a career of selling photographs of themselves. After having distributed 100 000 copies of the photograph that Matthew Brady had shot and retouched, Abraham Lincoln acknowledged that "Brady and the Cooper Union made [him] president of the United States." As for Tom Thumb, he was the first internationally famous midget (he had gone on two European tours and a three-year voyage across the East that took him to Japan, China, Singapore, Australia, India and Egypt), thanks to Barnum's talent for advertising, backed by the distribution of his image in the form of autographed prints and photographs sold at the end of each show.

We do not know whether Lincoln and Tom Thumb ever exchanged calling cards bearing their respective effigies. What we do know is that in March of that same year, in Columbus, Ohio, General Ulysses S. Grant, on his way to the front leading Union troupes against the Confederate forces, made a quick stop to pay




his respects to the famous General Tom Thumb, who was traveling on the same train with his wife, Lavinia, and whose act Grant had seen aboard a Mississippi steamship. "I still treasure his autographed picture," said the future Civil War hero.

Twenty years later, Charles Eisenmann, the self-proclaimed "Popular photographer. The oldest, the greatest, the best," set up a studio at 229 Bowery in New York City, in a run-down area of pubs, theaters and ten-cent museums. There, from the early 1880s to the end of the 1890s, Eisenmann photographed not only unknown artists who could not afford to have their picture taken at an expensive studio, but also the most famous freaks of the Bowery, indeed, the main drag for their kind. And as his publisher, Michael Mitchell, also a photographer, indicates, he depicted his subjects in keeping wih the codes of bourgeois Victorian photography: simply, placing emphasis on appropriate clothing, conventional pose and correct facial expression, rather than on the fact that they might weigh 300 pounds or have four legs. His are freaks of the nineteenth century: anomalous but nonetheless respectable.

Over a period of twenty years at his Bowery studio, Eisenmann immortalized midgets like Che-Mah, Admiral Doto and General Willis, as well as giants like Colonel Ruth Goshen, four-legged individuals like Myrtle Corbin, armless men like Charles Tripp, "oyster children" like Fred Wilson, extremely fat people like John Hanson Craig, and "savages" like the Aztec Children.

Born in Germany in 1850, Eisenmann arrived in the United States at the end of the 1860s; his career is clearly representative of the changes brought on by the end of the Civil War and a new wave of European immigration in the 1870s and 1880s: among these, the creation of a new urban culture and a burgeoning interest of the masses for cheap, affordable entertainment. A demand that fueled the nascent pop-culture industry: profusely illustrated sensationalist tabloids; the first modern comic books; the increasing popularity of photographs of celebrities, at first in *Carte* and then in *Cabinet* format, and finally as postcards; the beginnings of recorded music and silent films. But live entertainment also flourished: the slapped-together performances of neighborhood theaters, ten-cent shows and modest exhibitions of curiosities, as well as grand circus shows like Barnum and Bailey's. Moreover, these shows required advertising: bombastic catch phrases like those of the *Advance Courier*, which Barnum published himself, and striking images like the photographs taken by Chas. Eisenmann and Vaughan's, Wood's and Jufes Studios on the Bowery as well as by prestigious colleagues like C. D. Fredricks. It is no coincidence that the first advertising agencies appeared in the United States during the 1940s, at the same time as the Barnum phenomenon and the popularization of photography.

In 1840, there were no professional photographers in the United States. Ten years later, there were around a thousand. By 1860 there were over 3000, and almost 8000 by 1870; 10 000 in 1880, 20 000 in 1890 and 30 000 at the turn of the twentieth century. Daguerrotypes and ambrotypes were expensive; but during the mid-1850s, paper prints were developed, and by the 1860s or 1870s, half a million prints were being sold annually. The numbers increased as technology allowed better quality prints at lesser expense. And by the late 1860s the *Carte* format had been replaced by the larger *Cabinet* format, measuring 3.7 x 5.5 inches.

However, the transition was also aesthetic, since the new format made retouching easier; it allowed work on the background to be more intricate and hence led to more theatrical poses. Unlike *Carte* photographs' classical immobility and sobriety, *Cabinet* photographs were poetic, baroque and romantic. This is how freaks were generally photographed at the end of the nineteenth century though, except

in certain cases, they were not portrayed more dramatically than "normal" people. Mitchell also points out a "cultural duality" that he deems characteristic of nineteenth-century industrialism which exalted a more "natural" past while it made extensive use of machines. "Sophisticated technology encapsulates the primitive. At the same time, the extraordinary is reduced to the ordinary," the photographer observes.

Nevertheless, some photographs of freaks taken by Chas. Eisenmann and by C. D. Fredricks are indeed fascinating: dizzying mirrors into which we may plunge—much like Alice—landing in left-handed, color-blind, dyslexic worlds: bizarre places where midgets are generals, giants are weak, fat men are agile and malformations are beautiful; inverted worlds where Black men become White, women shave their faces and men wear bras; paradoxical worlds where two are the same as one, one is actually two, and yet both are identical. Beware! unwary reader, as some freak photo may be the lost key to the doors of your unconscious desires.

* * *

If, during the second half of the nineteenth century, theatrical photography—freaks and all—underwent a transition from the context of Victorian Puritanism to that of a more liberal society, and hence evolved from a classical, sober style to a dramatic, baroque aesthetic, Mitchell suggests that at the turn of the twentieth century we came upon a new modernity where freaks were simply documented, "and go from being an icon to being a fact." And thanks to instantaneous equipment, photography's technological ease "simplified" the task of the photographer who in many cases substitutes a simple record for the pictorialism and lengthy theatrics of studio portraiture.

During the twentieth century, like photographic images, the once ingenuous and yet magical circus sideshow began to deal with the extraordinary from a more positivist and less romantic perspective. The new exhibition of "oddities" placed emphasis on the credibility of the new virtual ballyhoo rather than on the eccentricity of the affair; on alleged evidence of its certifiability rather than on the freak's exotic nature. The cartoon *Believe It or Not!* that journalist Robert LeRoy Ripley first published in *The Globe* in 1919 and later in the *New York Evening Post*, is a good example of this changing point of view.

Ripley's creation was wildly successful, and by the 1920s he received over 3 500 letters a day offering him material for his cartoon. A first compilation of his work in book form was published in 1929, and in 1933 his first "Odditorium" was opened in Chicago; over the 1930s, more establishments of its kind opened in Cleveland, Dallas, San Diego, San Francisco and New York. In keeping with the media-blitz strategies of the twentieth century, in 1930 Ripley made his debut on the radio, and during the two years that followed he made films with Warner Brothers–Vitaphone. In the early 1940s, his television show was among the first to be broadcast out of New York.

In the age of globalization, it is no longer enough to be the biggest man in town, or the provincial giant—one has to be the tallest in the world. Yet the general public is not qualified to ascertain such a thing. Thus the certified record made its appearance as the proof of oddity: John Hanson Craig was "The Fattest Man in the World"; Luisa Zárate, born in Mexico in 1864, was "The Tiniest Woman Who ever Lived"; giant Al Tomaini and his wife Jeannie, "The Half-Woman," were the "World's Strangest Married Couple." Barnum understood the significance of this immediately, and when Tom Thumb, "The Smallest Man in the World," traveled to Europe, he did not do so on just any boat, but on the Yorkshire, "The Finest Vessel in the World." Emphasis was always placed on the idea of "the ...est in the world" as the basis of all marketing. It is this same notion that Ripley also exploited, and even more so *The Guinness Book of World Records*.

Guinness and Ripley kept up the ancient cult to wonders and oddities, and they both availed themselves of photography though it was not their primary medium. However, their photographs are not meant to function as icons but rather as mere accounts to certify the reality of a phenomenon and bolster their institutions' credibility. In the Ripley archives there are millions of letters and photographs that were received during over half a century; arranged in a single stack, it would be as long as a football field. However, the selection published by Sloan, Manley and Van Parys suggests that few of them were of any interest to the public besides revealing how many people are eager to be recognized as oddities by *Believe It or Not!*

But this was no small achievement. The democratic catalogue of applicants is a dramatic example of nothing less

than the transition between a poetic otherness and a prosaic oddity. If showmen like Barnum and photographers such as Eisenmann attempted, with their shows and pictures, to create a kind of freak aristocracy where freaks hobnobbed with nobility and posed for the camera with books or mother-of-pearl fans in their hands, then Ripley paved the way for the lowborn freak: poor devils whose only chance at escaping total anonymity is to find something in their dull, ordinary lives that might be worthy of *Believe It or Not!* Saul Brown of Chicago could make bubbles out of his spit with smoke inside them; Mrs. Smith of Dallas knitted a hat out of her own hair over the course of eight years; Bill Wausman of Detroit could hold a pencil *under* his earlobe; Eunice and John Cox, a brother and sister from Florida, had not fought about anything in twenty-two years. They and countless others prove that, if we try hard enough, we can all be oddities. Those who cannot store 25 quarters inside one ear like Max Calvin of Brooklyn can resort to numerology, like the lucky man who found out he was the eleventh son of an eleventh son born on 11/11/1911...

For good-for-nothings and consummate losers, Ripley created another category which frankly rings of genius: "the never-evers." Thus O. H. L. Bell of Chillicothe, Texas, appeared in Sloan, Manley and Van Parys' book, because in six years of fishing he had never, ever caught a single fish; Ben Seiff's claim to fame is having had a headache for twenty-six full years, though he never, ever missed a day of work at the salon where he cuts hair in Venice, California; seventy-five year-old Simon P. Crowe of Brunswick, Maryland, had his picture published because he had never, ever done much, including: fired a gun, read a novel, smoked, drunk liquor, gotten married, had a girlfriend, crossed a bridge or left the town where he had been born. He had also used the same pencil for fifteen years... a pencil that had cost him ten cents.

With millions of letters and photographs documenting these forlorn lives, the *Believe It or Not!* archives are an account and catalogue of the new freaks. Because the monsters of a world that worships the extraordinary are the ordinary folk, the millions upon millions of lost souls pining for their five minutes of fame.

**From Prometheus to H. H. Getty**

*Let there fall upon me a consuming flame; ...let the thunder roar within its lair, deep inside the earth; ...let everything fall into confusion and commotion, for I shall not be broken...*

–Aeschylus, *Prometheus Bound*

Fire is a terrifying force of nature whether falling from the sky or rising out of the earth, and taming it is the great achievement of civilization. Fire, once harnessed, protected us from the cold, warded off wild animals, hardened spearheads and allowed us to cook food. Yet it also evokes spiritual nourishment: the delirious play of shadows on cave walls prefigured the magic lantern; and I suspect that the first prehistoric cave painters were attempting to capture the fleeting images projected on the stone by the hearth, foreshadowing the transition from the *camera obscura* to photography. And fire-starters became exceptional figures, performing a strictly supernatural rite.

With Hesiod's *Prometheus*, which incorporates ancient stories from the oral tradition of Boeotian farmers, the ancestral experience of fire acquired a literary form. But it is with Aeschylus that this saga and tale of morality became a tragic myth where the gods punish the perpetrator with all the evils contained inside Pandora's Box. Here, the harnessing of fire is both an achievement and a sentence of sorts: a fundamental transgression that takes us out of the realm of nature into that of history.

And if freaks are monstrous hybrids, then the demigod Prometheus—the offspring of a mortal and a god—is the quintessential freak, and so is his double from Nazareth who died on the Cross. In Greek mythology as well as on the dome of the Hospicio Cabañas (where, in 1937, Mexican painter José Clemente Orozco painted a mural, considered one if his most important, of a flying man engulfed in flames entitled *Hombre de fuego*), images of bodies on fire are a dramatic depiction of our nature's extraordinary condition: we are igneous beings who feel fulfilled as we self-combust—flaming freaks.

Such images do not only appear in painting or literature; there are also more pedestrian versions of this myth and ritual, in the form of exhibitions of the grotesque. In his book, *Histoires prodigieuses*, Boaistuau describes the experience of Hiérosme Cardanus, a doctor, mathematician and physicist who was born in Pavia in 1501: "When I was writing [...] my book, *De Subtilitate*, I saw a man in Milan who washed his hands with molten lead." Another physician, Ambroise Paré, recounts a similar event in *Des monstres et prodiges*. Later, in 1803, an account written by a Dr. Burard of the Medical School of Paris was published in the *Journal de debâts*, mentioning the fact that a young man from Toledo washed his face with




boiling oil and rinsed his mouth with muriatic, nitric and sulfuric acid; that he passed his hands and feet over red-hot iron, that he also applied to his tongue; and that he claimed to "have been placed in an oven in Toledo, shut and heated to 70 degrees, remaining there for ten minutes, feeling perfectly well and not needing to get out." Half a century later, in 1861, in the Plaza del Nuevo Paseo in Mexico City, a woman repeated the young man's feat: "Miss Elisa will appear before the audience carrying a quarter of a lamb and will step inside the oven situated in the middle of the square, whereupon the oven will be lit under the watchful eye of the audience, and she will remain inside until the lamb is fully cooked." This event took place in San Rafael Avenue, some 800 meters from where, only a few years earlier, the Holy Inquisition had burnt sinners at the stake—sinners who were clearly not as fire-resistant as Miss Elisa. In 1857, four years before Miss Elisa's performance, Soledad Aycardo presented the following show at the Relox Theater: "Fire tricks performed by the incombustible man... [who] will begin by putting a torch inside his mouth, and then spit out a huge flame... He will chew red-hot coals... He will take a red-hot iron bar from the fire and bend it with his hands, and then straighten it with his bare feet... He will take a hunk of molten lead out of the hearth and... drink it... He will also drink strong acid... The incombustible man will conclude his act by swallowing glowing embers."

Over the past century, fire-breathing beggars who practiced their trade on Mexico City streets kept Prometheus' epic fire burning. But the spectacle becomes prosaic in Ripley's democratic gallery, featuring Lorna Young, who put an acetylene torch to her face, and Theodore Kaufman, who licks spot-welding tools. But the one and only Prometheus of the age of Jefferson is H. H. Getty, "The Man with Asbestos Skin" from Edmonton, Alberta, who could "hold a lit match next to his skin in various parts of his body."

To steal the primeval fire from the gods, withstand the heat of molten lead or the sting of a burning match... It's all the same: to be a freak, all you need is a reckless spirit.

*Tr. Francisco Fenton*

## Bibliography


Asensio, José María. *Cristóbal Colón, su vida, sus viajes, sus descubrimientos.* Editorial del valle de México, México, 1971.

Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Alianza Editorial, España, 1995.

Bartra, Roger, *El Salvaje artificial.* Ediciones ERA, México, 1997.
*El Salvaje en el espejo.* Ediciones ERA, México, 1992.

Berdecio, Roberto y Stanley Appelbaum. *Posada's Popular Mexican Prints.* Dover Publications, EEUU, 1972.

Campos, Rubén M. *El folklore literario de México.* Talleres Gráficos de la Nación, México, 1929.

Collis, Maurice. *Marco Polo.* Fondo de Cultura Económica. México, 1955.

Curtis, Desmond, Alice. *Barnum Presents: General Tom Thumb.* The Macmillan Company. EEUU, 1954.

Darnton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa.* Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

de Mandavila, Juan. *Libro de las maravillas del mundo.* Visor, España, 1884.

de María y Campos, Armando. *Los payasos poetas del pueblo. El circo en México.* Ediciones Botas, México, 1939.

Dhondt, Jan. *La alta Edad Media.* Siglo XXI, México, 1971.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.* Fernández editores. México. s.f.

Esquilo. *Prometeo encadenado.* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1921.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica.* FCE, México, 1967.

Fuentes, Gloria. *Circa Circus.* Lotería Nacional para la Asistencia Pública, México, 1994.

García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos.* Editorial Patria, México, 1950.

Ginzgurg, Carlo. *Historia nocturna, un desciframiento del aquelarre.* Muchnik Editores, España, 1991.

Homero. *La Ilíada,* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1921.

Le Goff, Jacques. *La baja Edad Media,* Siglo XXI, México, 1971.

Lehnert, Ernst y Johanna. *Picture Book of Devils, Demons and Witchcrafts,* Dover Publications, EEUU, 1971.

López de Gómara, Fernando. *Historia general de las Indias,* Ediciones Orbis, España, 1985.

Mancilla, Mario. *Memoria viva de ocho pueblos de Tlalpan.* Gobierno del Distrito Federal, 2004.

Manix, Daniel P. *Freaks: We Who Are Not Like Others,* Re/search Publications, 1990.

Mitchell, Michael. *Monsters. Human Freaks in America's Gilded Age. The*

*Photographs of Chas. Eisenmann*, ECW Press, Canada, 2002.
Neubauer, Hendrik. *Curious Moments*, Könemann, 1999.
Paré, Ambroise. *Monstruos y prodigios*, Ediciones Siruela, España, 1987.
Romano, Ruggiero y Alberto Tenenti. *Los fundamentos del mundo moderno. Edad Media tardía, Reforma, Renacimiento*. Siglo XXI, México, 1971.
Sloan, Mark, Roger Manley y Michelle Van Parys. *Dear Mr. Ripley. A Compendium of Curiosities from the Believe It or Not! Archives*, Bulfinch Press, 1993.
Thomas, Hugh. *La conquista de México*, Editorial Patria, México, 1994.
Yehya, Naief. *Pornografía: Sexo mediatizado y pánico moral*. Plaza y Janés, México, 2004.

## PHOTOGRAPHY WITHOUT PEDIGREE

*Interview with Mark Sloan*

*Mark Sloan is a photographer, editor and curator. He has taught classes and given conferences on photography at Duke University, the San Francisco Art Institute and the University of California at Berkeley. He currently directs the Halsey Gallery at the College of Charleston in South Carolina. In 1985, Michelle Van Parys, Roger Manley and he founded* The META Museum, *a type of museum with no building or permanent collection. This project has allowed Sloan and his team to carry out research in different archives and collections internationally. In addition to publications, the* META Museum *also promotes exhibits. In the words of Manley, this original museum "is to the art world what metaphysics is the physical world". All three founders are interested in expanding the definitions of what art can be, or what people consider to be art.*

*The books Sloan has edited with Van Parys and Manley are:* Hoaxes, Humbugs, and Spectacles: Astonishing Photographs of Smelt Wrestlers, Human Projectiles, Giant Hailstones, Contortionists, Elephant Impersonators, and Much, Much, More! *(1990);* Dear Mr. Ripley: A Compendium of Curioddities from the Believe It or Not Archives *(1993);* Photoglyphs: Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin *(1993);* Self-Made Worlds: Visionary Folk Art Environments *(1997) and* Wild, Weird. And Wonderful: The American Circus 1901-1927 as Seen by F. W. Glasier, Photographer *(2002).*

*In 2004 the book* Rarest of the Rare: Stories Behind the Treasures at the Harvard Museum of Natural History *appeared, in which Sloan worked as a photographer. His next projects include the history of aerialists Lillian Lietzel and Mexican Alfredo Codona; the presence of women in the circus and a history of circus side shows. Along with Michelle Van Parys, his wife and professor of art at the College of Charleston, he plans to write* The Starving Artist Cookbook.

*What authors, theories, books or personal obsessions are behind the way you make your books?*
I suppose I could say I have always been fascinated by ordinary people who choose to do extraordinary things Those things need not be physical feats. I am equally interested in great leaps of imagination (or logic) that lead to great discoveries or lasting contributions to humanity. When I was a kid, the "snake oil" salesmen and carnival pitchmen I saw while growing up in North Carolina charmed me.

I am also driven by what I see as the homogenization or culture -- the tyranny of sameness. As an antidote to shopping malls, suburban sprawl, and people living lifestyles instead of lives, I am interested in producing books that celebrate our individual distinctiveness. It would seem this approach is going against the grain, but I think people are curious about those that have gone before and about what Daniel Boorstin refers to as "hidden history."

And, I am interested in correcting what I see as a great blind spot in the history of photography. Most histories of photography concentrate on "art" photography produced by wealthy men of European descent (with a few notable exceptions). I am interested in presenting compelling images that might have been made by an itinerate or town photographer who had a gift for accessing some aspect of humanity. I suppose we could label my area of interest "photography without pedigree." Historian Geoffrey Batchen has been doing some terrific research in the area of vernacular photography, which interests me greatly.

Aside from photography, I am deeply influenced by literature -- particularly Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa, and Italo Calvino. Someone else might see the link between my reading habits and my book projects. My wife refers to me as an exaggerist in the spirit of Mark Twain because I seldom let the truth stand in the way of a good story.

*How were it you came to be close to the world of the bizarre, and, especially, how did you come into contact with photographic archives?*
The first photo archive I ever visited was the Library of Congress Photo and Film Collection back in the early 1980's. I was looking for images to illustrate an essay I had written

for a university class assignment. I remember being knocked out by the sheer number of images available AND the cataloging system that made them accessible. Years later, I had a lengthy correspondence with Paul Vanderbilt, the man who devised the cataloging system for the Farm Security Administration collection housed at the Library of Congress. He moved to Madison, Wisconsin and worked in their photo collection as an "iconographer" until his death in 1992. I was intrigued by his unorthodox, and almost intuitive cataloguing system. Later, I went to the Underwood Photo Archive in San Francisco, another fascinating collection. Underwood contains mostly press photos from the 30's - 50's on almost every subject imaginable. I still feel oddly drawn to these archival photos. I feel it is almost a duty to help bring them out into the world to have another day in the sun. The vast bulk of these images are squirreled away in drawers eagerly awaiting some imaginative mind to release them.

As for my penchant for bizarre photographs, I suppose my introduction was the photograph of the Greek Strongman having a stone slab smashed on his chest (from the Underwood Archive). There was something about that image that stuck with me long after I saw it. I think it had to do with the profound sense of anticipation for what happens next. The photo just leaves you hanging and unrequited. That image started the quest for finding other images that had that same anticipatory quality. Hence, the first book.

*Do you believe that the birth of photography modified in any way the perception and the representation of the world of the circus, of the bizarre?*

Sure. The veracity of photography allowed people to have a kind of privileged access to the worlds of the people depicted in the photos. In the late 19th century, sideshow performers supplemented their meager income by selling photographs of themselves to the audience. These photos were then shown to the folks back home as "proof" that Uncle Ernie had actually seen Madame DeVere, the Bearded Lady, or whomever. This conferred a kind of reflected glory on Uncle Ernie, who is now thought to be a man of the world who has seen a thing or two in his day. This impulse was infectious. I do not think, however, that this is limited to the world of the circus or the bizarre. Photography has altered the way we perceive the world, period. Take for example wedding photography; it is almost as if the wedding didn't happen unless there are pictures aplenty of the event. "Don't cut the cake until the photographer gets over here," etc. There are hundreds of other examples that could be cited, but the point is that photography has been ubiquitous for almost 100 years now, and it has dramatically altered our perceptions and the way certain people, places, things, and ideas are represented in visual form. With the advent of digital photography, the veracity that had been the hallmark of the medium is now under attack. Of course, there has always been "trick" photography, but never wholesale fabrication the way digital photography can accomplish. The pre-digital era is all I am interested in as an author. I like the innocence and blind faith that photography enjoyed before the 1950's.

*Do you believe that the excessive amount of adjectives that are used to describe the world that the images contained in your books reveal (wild, weird, wonderful, amazing, oddities, curiosities, strange, startling, ) is directly related to the impossibility of clearly comprehending the phenomena of the bizarre, or is it just a result of advertising language?*

I think some of these images access areas of our psyche that are unreachable by the language we all share. There is a sense of wonder and awe that leaves the viewer at least temporarily speechless. And, yes, sometimes it is merely clever advertising at work, but the effectiveness of this stems from the actual experience of jaw-dropping awe. Otherwise, the language alone would not work at all.

*What world is it that these images (the photographs of your books) convey impressions of? Is it possible to understand and explain this world using photographs as a point of departure?*

I like this question because I feel this really is the crux of the matter. I have chosen "human spectacle" as a lens through which to view humanity. I suppose the world depicted in these images is flawed humanity attempting to rail against mortality by doing something so outrageous or so memorable that the individual is guaranteed a shot at some form of immortality. Look at it this way; we would not be encountering most of these people any other way (Houdini is the exception) in the 21st century except through their appearance in these books and now your publication. So, in a sense, these few people were successful at getting their moment of immortal fame. The photographs offer their subjects a magic carpet ride into an unimaginable future. I'm sure Cranial Hopper Alexander Patty

would love the fact that he has appeared in three of my books and now a Mexican photo journal!

I do think the photographs in these books can be used as a leaping off point for the discussion of the worlds these people inhabited. In fact, we would know a lot less about their world (and ours) without these images. But, in the metaphorical sense, I think the world described though the images is more of an imaginary realm anyway.

*If one takes into account the photographic body of work contained within your books, is it possible to ascertain that there occurs a photographic evolution of the bizarre, of the weird and wonderful?*
I'm not sure it is possible to tease apart the various strands of technological innovations in photography (the development of the shutter, for example, to stop action) to trace an evolution of these fantastic realms. As photographic techniques improved, so did the quality of images depicting the bizarre, etc. I do not think there is a development outside of the improvements in photographic techniques or availability. Obviously, if cameras are more portable, affordable, and easy to operate, one will get more pictures of unusual occurrences, yes?

*Of all the photographic archives you have visited, which are the photographers that appeal to you the most?*
I am less interested in conferring special status to specific photographers than I am in providing a forum for the systematically overlooked anonymous, town, itinerant, or amateur photographers whose images make up the vast mountain of photography contained in the world's archives. That being said, I authored a single book on one of these archive finds, F.W. Glasier, so obviously I feel an affection for him and his work. Other favorites in this arena include another circus photographer, H.A. Atwell of Chicago, Solomon Butcher of Nebraska, and Chinese Canadian C. D. Hoy of British Columbia, to list a few whose collective works represent a lifetime of careful looking.

*Have you found any coincidences in the way these photographers approach the subject matter of the bizarre? Are there any subjects that recur time and again?*
I do not know of any coincidences in approach, but there are certainly conventions that pop up. I do not think this is a fruitful avenue of discussion.

*During your research of these archives, what stories or images have proved to be the most incredible or amazing?*
I have to say I have a particular soft spot for Buck Fulford of Texas, the guy who could catch, kill, clean, cook, and eat a chicken in a minute and fifty seconds. The story is so unbelievable, yet there were several sworn affidavits from witnesses who saw him do this on more than one occasion. One has to admire the tenacity, the discipline, and the depths of unusual longing that this kind of feat represents. Did he have any close competitors?

Several of the other Ripley's images had rich stories as well. I like the story of T.D Rockwell of San Francisco -- a guy who could never get lost. He had his name and address tattooed in 27 different languages -- including Morse code and semaphore. Ripleymania was an extraordinary phenomenon. It seems people would do just about anything to be included in his cartoon. Of course, this impulse has now morphed into what we now call "reality television." All of this is fueled by the same impulse. People enjoy watching someone else do something disgusting, dangerous, or stupid so they can secretly thank their lucky stars it's not them.

*Is there something that brings together (some sort of impulse) the people who witness these circus or sidewalk shows, the photographers and the collectors of these images?*
I think watching someone attempt some death-defying act right in front of us innately fascinates us all. It is thrilling. It quickens the heart. It makes us feel especially alive by proxy. Similarly, the photographers get some sort of thrill in capturing this on film, and the collectors get to relive the scene if only in their minds. So, yes, I think there is a common impulse. It may be the same set of neurons responsible for rubbernecking at a car accident. We are simultaneously compelled and repelled by the image.

*Do you think that the obsession with creating a photographical record of the bizarre has changed over time?*
I'm not sure anyone has ever been obsessed with creating such a record. I think records have been made and kept because they are innately of interest. I do not know of any collections that were put together (other than our book projects) which chronicle the bizarre. The Ripley's archive that we mined for Dear Mr. Ripley was about as matter of fact as one could imagine. The images and letters contained therein were nothing other than the things sent in to Ripley that tickled his fancy. In a sense this collection was merely a repository for things

sent in. They rarely went out looking for things. Ripley created a phenomenon that attracted this massive collection into being.

*There is a certain point in the prologue of your book* Hoaxes, Humbugs and Spectacles *where you write that researching these archives for so many years became an "inquiry into the nature of the human existence"; what conclusions have you reached up until now as refers to this idea?*
Archives contain our highest hopes and our most disappointing failures as a species. Within their file cabinets are images of scientists, inventors, poets, visionaries, artists, and athletes pictured in action along-side images of war, famine, torture, disasters, etc. So, in a sense, the archive is a microcosm -- a cabinet of curiosities. I am interested in exploring this concept further in future projects. The art, artifacts, and ephemera we leave behind in museums and archives in effect, define us. One can learn quite a bit about a culture by its reverence (or lack thereof) for its own history. History as contained in archives becomes an exercise in selective memory. It takes a bit of sleuthing to connect the dots between events, but this is the real pleasure of discovery for me -- revealing long forgotten bits of history. For example, we uncovered an image of American schoolchildren saluting the American flag outside of their school in the 1920's. Well, it appears they are saluting with a straight-arm salute, similar to the salute used by the Nazis. It turns out this was the typical Pledge of Allegiance pose before Hitler came along and co-opted that gesture and made it evil. Now, schoolchildren place their right hand over their heart to say the pledge. This kind of historical detail fascinates me because it demonstrates the fact that every human action or thought is mutable. Nothing is fixed. History is like a giant tapestry whose design is constantly undergoing revision.

*What is the relationship between the circuses, the bizarre, the marvelous, the strange, the abnormal, etcetera?*
The circus provides a very useful model for thinking about humanity. Here you have what amounts to a nomadic tribe performing certain acts in front of paying crowds for amusement and edification. The performers arrive, stir excitement, then leave town. There has always been a certain romance attached to the circus lifestyle because these performers are thought to possess special qualities of strength, agility, skill or wisdom. There is a reason ordinary people talk of "going off and joining the circus," because this represents a set of conditions that are frightfully unlike most people's daily lives. Having spent time interviewing contemporary circus performers, I can tell you that there is a sizable discrepancy between the fantasy of circus life and the actual version. These people work from sunrise to sunset and receive very small compensation relative to the amount of work they do. In any case, the fantasy persists because we want to have a fantasy to think about.

The bizarre is another matter. I suppose certain sideshow performers might fall into this category. Someone whose behavior falls outside the dictates of society's consensus reality might be said to be bizarre. Of course, there is a bit of a sliding scale here. A heavily tattooed person may be considered bizarre to some, yet Maori people of New Zealand think it is commonplace. I think it is interesting that much of what passes for bizarre is often a practice common in another culture. Walking across a bed of hot coals with bare feet (fairly common in India) is considered in the province of "mind over matter," a recurring theme. Similarly, snake handling, fire eating, and feats of prodigious strength might be spectacles to Westerners, yet common in the street fairs of other countries.

*What is the relationship between truth, photography, the incredible, and the extraordinary?*
Ah truth! I would rather use the term veracity, as truth seems to be a kind of absolute. Surely photography has provided us with records of some unforgettable faces, facts, and feats. But, the advent of digital photography now causes us to question every image we see to ask whether or not it has been manipulated. PhotoShop has shattered the simple, unspoiled allegiance to the "truth value" of photographs. My archive projects revisit the pre-digital world and celebrate that innocence. But, as we get further into the digital realm, we become ever more suspicious of information presented to us -- by news organizations, archives, or individuals. We no longer believe what we see in pictures the way we once did.

*Could you tell our readers your thoughts on the human fascination for the abnormal, the freakish?*
I think it all boils down to the quest for immortality. Humans have an innate desire to be remembered for something other than being a dutiful father and a good mechanic. And, I think the impulse is a universal one, though less pronounced in Eastern cultures where the

emphasis is less on the individual. Almost everyone wants to possess some unique quality that others will envy. They want to be remembered for something that sets them apart. So, that might explain why people attempt daredevil stunts, but why are people fascinated to watch? I think that answer stems from the same impulse. We identify with the performer in a vicarious way. We may be a daredevil in our own minds, yet have a paralyzing fear of heights.

The literary critic Leslie Fiedler opined that our fascination with "freaks" has to do with recognition of these people as shadows of ourselves. They represent something inside each of us. People have a near-religious awe for those they perceive to be different from themselves because on some level there is the recognition that we are all cut from the same cloth. Hence, the intense fascination. We're looking in a mirror.

*Do you believe that photography can turn its subject, whether it is a person or an object in portrayal, into a sort of monster?*
Sure. If it is the intent of the photographer to do so, he/she can make anyone or anything into a grotesque photographic image. Conversely, a committed photographer can make a beautiful and sensitive portrait of someone with severe physical deformities. Both possibilities exist. Yin and Yang.

---

## THE GROTESQUE IN PHOTOGRAPHY

*A.D. Coleman*

*Al life is only a set of pictures in the brain, among which there is no difference betwixt those born of real things and those born of inward dreamings, and no cause to value the one above the other.*
H.P. Lovecraft, "The Silver Key"

By the end of the 1960s it must have been apparent to any alert observer that a generation of photographers was actively engaged in stretching the boundaries of their medium by overriding externally imposed limitations and violating all prohibitions in regard to technique, form, style, subject matter and content.

Given the spirit of that decade, which embraced flux, experiment, innovation and iconoclasm in all the arts, that was hardly surprising. In responding to their imagery in my role as a critic, I found myself provoked and stimulated in a variety of ways by much of it. Moreover, I found myself disturbed and left uneasy by encounters with certain photographs—not because they were unpleasant on a purely sensory level, but because some relationship between style, technique, form, subject matter, content, cultural context and the medium itself generated emotional and intellectual stress. These images aroused discomfiture, anxiety, anger—feelings I did not associate with what was generally called "creative" photography.

It rapidly became clear that this was not the accidental effect of occasional images. Certain kinds of photographs—and significantly, many photographs by certain photographers—evoked these responses consistently, not only from me but from others. There was no value judgment involved (at least not on my part), merely the fact of my reactions. The work simply existed; my problem was coming to terms with my response to it. Habitually, my solution to that problem is to seek the right questions. In this case, the question that confronted me critically was: why did this imagery have this effect? How could this phenomenon be described and defined?




In searching for a means of describing, interpreting, evaluating, and explaining these images, I came finally to the concept of the *grotesque*. Of all the terms I considered (and eventually discarded), it was the only one that effectively encompassed the diverse but related pictures.

*The grotesque* is a loaded term, one that carries a great deal of emotional and even cultural weight. That became evident not only during the course of my research into its origin and evolution but also in correspondence with the photographers whose work I believe exemplifies it. Many of those were disturbed by the term, even when they themselves employed all its synonyms in referring to their work. Of the others are absent as a result of

their own refusal (or that of their representatives) to accept the application of that term to their imagery.

Yet the power inherent in the word is not inappropriate to the charged nature of these photographs. And of all the common synonyms for works of this sort, *the grotesque* is the only one with an extensive history of critical usage in the visual arts. Additionally, it has been utilized not only as a descriptive adjective but also as a modality—a distinctive conceptual framework, inclusion within which involves characteristic cognitive and performative operations. That is, works within the grotesque mode—at least those deliberately created to evoke that particular response—embody certain attitudes and understandings communicated by way of certain specific methods.

My intent on anthologizing and grouping these images has been to establish groundwork for consideration of the grotesque as a mode of photography. I believe it particularly pertinent to contemporary photography. [...] I have attempted to indicate its historical antecedent within the medium itself. I have refrained from tracing its origins back into the history of the other graphic arts on the assumption that such connections can be easily made by the reader. To be sure, have parallels elsewhere in the other visual arts, whether in ancient Greek frescoes, illuminated manuscripts, medieval bestiaries or the work of such masters as Bosch, Brougham, Guy, Tchelitchew, Orozco, and countless others. The impulse from which the grotesque springs is ancient and deep. But rather than establishing "credentials" for such work in photography by belaboring its analogues in other media, I have been concerned with exploring its photographic evolution, variety, and volume. [...]

In exploring the concept of the grotesque as it applies to photography and as it manifests itself in various forms of photographic imagery, a dilemma that is essentially semantic must be acknowledged.

The term *grotesque* has several established meanings and an even larger number of accepted vernacular usages.[1] Unlike much of the descriptive and analytical vocabulary applied to the visual arts, the word *grotesque* actually originated as a description of a particular form of visual art. Its source is Italian: *la grotesca* (noun) and *grotesco* (adjective) are both derived from *grotta*, meaning "cave." They were "coined to designate a certain ornamental style which came to light during late fifteenth-century excavations, first in Rome and then in other parts of Italy as well, and which turned out to constitute a hitherto unknown ancient form of ornamental painting."[2] That style of painting was distinguished by its emphasis on unnatural, biomorphic mergings of plant, animal and human features.

At its birth, then, the word had a quite narrow and specific meaning, restricted to a certain genre of graphic art. Over time, however, its meanings multiplied and expanded. Other forms of visual art were grouped under its aegis. Applied to music, it was utilized to denote certain melodic and harmony structures. In literature it was employed as a classification of several sorts of language, settings, actions, and protagonists.

Even within the comparatively narrow confines of the creative media, therefore, the word was gradually put to serve diverse tasks. In those contexts *the grotesque* implied, among other things, dissonance; exaggeration (usually beyond the point of caricature, which was generally seen as a separate though related category); anomaly or incongruity; and major spiritual deformity. Consistently, too, whether implicitly or explicitly, the term carried metaphysical and philosophical connotations, suggesting that the proverbially beneficial natural order of things had been subverted or had even had the lie given to it.

As the word came into the vernacular its meanings were broadened even further, to such an extent that it now covers not only severe physical abnormality but even inappropriate though not particularly uncommon human behavior. Thus diluted and defused, it is not surprising that the word entered into British adolescent slang during the 1960s in a tolerantly diminutive form—"grotty"— as a synonym for the merely peculiar, unpleasant, and unhip.

Yet these distinct and considerable shifts in the meanings of this word are more than simply those inevitable changes, which all language undergoes, in popular usage. I would suggest that something more significant is represented thereby: a gradual but profound alteration of Western culture's worldview, a major revision of its perception of "normality." And I would further suggest that much of that alteration can be traced to the impact of photography on that culture.

Consider the word's evolution. Originally it is used exclusively to denote imagistic fantasies whose impact on their viewers is due in large part to that audience's

recognition of the biological impossibility of those forms. The effect of that art is therefore largely attributable to an awareness of the artist's intentional violation of natural laws in conceiving those visions. Though that meaning remains operative, another comes to join it, seemingly its antithesis: those demonstrably possible and even documentable natural phenomena and forms of human behavior that are only divergent from the norm.

Is this simply coincidental—that a word should come to mean such different things? Or have the attitudes behind the definitions shifted? And if so, why?

The descriptive verisimilitude of photography—its capacity for arresting permanently the light reflected off the surface of small segments of reality—had no precedent among the graphic arts or in many forms of visual communication. Camera optics continually reaffirm, in a most reassuring manner, the Renaissance perspective in which we have been trained to see. In a culture addicted to "reason" as exemplified by the scientific method, photography's technological and mechanistic premises are sufficient proof of the unimpeachability of photographic images as accurate and trustworthy documents.

Most early writings on photography encapsulate those responses. The enchantment of the medium was its credibility, which in turn was based on its automatic verification of its highly arbitrary strategies of Renaissance perspective, which are deeply ingrained in Western culture. The uncanny accuracy and exquisite detail of photographic imagery was cited repeatedly in those writings. The camera (a construction of wood, metal, cloth, and glass) was frequently referred to as a "witness" while the photographer tended to be relegated to the position of "operator" as though he or she were not actually the maker of the images but only the impersonal servant of the machine that made them.

Western culture's first and strongest commitment to photography, then, was to its ostensibly accurate, impartial function as a visual recording system. The reasons for this are complex and beyond the scope of this study. But this commitment was (and still is) widespread—indeed, almost unanimous—within that culture. It was also profound and not at all limited to the visually naïve. As recently as 1953, for example, so sophisticated a theorist of the visual arts as William M. Ivins, Jr., then curator of Prints and Drawings at the Metropolitan Museum of Art, called photography the first visual medium "without syntax." By that he meant that under normal operating conditions there supposedly was no human interference between the event in front of the lens and the image that resulted.

With a belief in the photograph's objectivity so prevalent, it is hardly surprising that one of the first applications of photography was the visual exploration of the external world, particularly its more remote and exotic aspects. Thus employed, one of the medium's earliest effects was to amplify the truth of Hamlet's admonition to Horatio: "There are more things in heaven and earth...than are dreamt of in your philosophy." This has been one of photography's continuing contributions to the perception of the world. Presenting as it does a reasonable two-dimensional replication of its subjects, photography opened up to members of a photographic culture a variety of vicarious experience whose range or quantity was inconceivable prior to the medium's invention. Suddenly it became possible to observe objects, creatures, people and events from all parts of the globe, in all the astonishing and unimaginable diversity of the real world—far more than any single human being could encounter in person in the course of a lifetime.

Photography, then, can be said to have generated a major alteration of worldview. In doing so, it led to an inescapable conclusion. There was little the creative imagination could conceive, no matter how apparently absurd or extreme, that did not have its parallel somewhere in the natural world or in the panorama of human behavior. And there was much in reality beside which the most seemingly exaggerated imaginative projections paled by comparison. In this new context the concept of *the grotesque* required revision. Within a homogeneous society whose worldview is restricted, abnormality can be a fixed and even absolute idea. In a fluid society able to see beyond its own perimeters, abnormality becomes relative. People who pierce their noses with pieces of bone are grotesque only among those who do not.

Consequently, in coming to some definition of the grotesque in photography, two often contradictory sets of guidelines must be considered simultaneously. One of these circumscribes the traditional meaning of the word as applied to the visual arts, aimed here at its specifically photographic

manifestations: certain kinds of hallucinatory, visionary images that violate common knowledge of the workings of the natural world. Because the meaning is comparatively exact, it is relatively simple to determine what imagery is appropriately categorized thereby.

But another set of guidelines must also be taken into account. They outline the newer meanings of the term as a synonym for non-fictional phenomena (and images thereof) that exist at or beyond the edges of cultural and psychological norms—violations of the social order rather than the natural order of things. These are not one and the same, and descriptions of real events that force the recognition of the arbitrariness of beliefs, standards, and value systems reassert that distinction.

The latter is a much looser gauge than the former, for those norms are constantly changing. The commonplace events and behavior of one culture, social stratum or era may become the grotesqueries of another. As far as possible, I have attempted to compensate for my own subjectivity and biases grotesqueness is not solely a matter of my own opinion. In most cases, either the general subject matter or the images themselves have been elsewhere defined as grotesque.

This does not mean that I find to be grotesque. Nor should the reader feel constrained to do so. Ever since the term entered into the critical vocabulary, its application has been the subject of varied and wide-ranging debate, no doubt because its connotations have been so varied and wide-ranging. In defining a work as grotesque, the response is as essential as the structure. Ideally thus, a broad cross-section will enable readers to pinpoint its meaning for themselves.

In concluding his study, Wolfgang Kayser offers three hallmarks of the grotesque. "The grotesque is the estranged world...The grotesque is a play with the absurd... The grotesque is an attempt to invoke and subdue the demonic aspects of the world." Keeping those in mind, an examination may lead to some clearer and more precise understanding of the grotesque—and may also reveal something about the enormous shaping influence of photography on the perception of the world and the lives lived within it.

Excerpted from the The Grotesque in Photography, New York, A Ridge Press Book & Summit Books, 1977. 

**Notes**

1 *Webster's Seventh New Collegiate Dictionary* gives the following definitions: *grotesque: n.* 1. a piece of decorative art characterized by fanciful human and animal forms often interwoven with foliage or similar figures that may distort the natural into absurdity, ugliness or caricature. / *grotesque: adj.* of, relating to, or having the characteristics of grotesque as: (a): fanciful, bizarre, (b): absurdly incongruous, (c): departing markedly from the natural, the expected, or the typical. syn.: *see fantastic.* / *grotto:* 1: cave. 2: an artificial recess or structure made to resemble a natural cave.

2 This quotation is from *The Grotesque in Art and Literature* (1957) by the late Kayser. I have drawn extensively on this classic study, as references to it in the text will indicate. Kayser's propositions have been invaluable to my understanding of the mode. His analyses of the grotesque—particularly its metaphysical implications—were grounded in a modernist sensibility; he was highly sympathetic to the philosophical issues underlying this "comprehensive structural principle of works of art."

## STRANGE DAYS (OF FREAKS AND ODD PEOPLE): THE 1960S IN THE PHOTOGRAPHS OF DIANE ARBUS

*Laura Gonzalez*

*People are strange when you're a stranger / Faces look ugly when you're alone / Women seem wicked when you're unwanted / Streets are uneven when you're down*

The Doors, "People are Strange".

I 1962, nighttime. A white swan swims across a pond in a deserted Disneyland castle. The image could very well evoke a world of magic, and yet it is disquieting and disturbing. This photograph is characteristic of the world of Diane Arbus, whose photographs depict the well-known and familiar under a veneer of strangeness: teenage lovers, a child crying, a woman in a hat crossing the street, a Christmas tree in a living room. The banality of these situations does not protect them against Arbus' harsh gaze which always perceives in them something that escapes the ordinary.

Although over the years Diane Arbus developed a gift for understanding her subjects deeply, she did not always know what to photograph. At a field trip on New York's Lower East Side that Lisette Model organized for her students in 1955, Arbus—who had brought her two daughters, Doon and Amy, at Model's request—said: "what I want to

photograph I can't photograph." Model replied, "but darling, you must find out what it is you really want to photograph. Go home and think about it." So Arbus did and went to the next session with an answer for her mentor: "I want to photograph what is evil."[1]

Many things had to happen in Arbus' life before she found the personal, direct, honest and disturbing style for which she became known: a style capable of transforming everyday reality into an odd, strange and sinister spectacle. Every situation, every person (even the most tender of individuals, like her newborn daughter Doon) could display a sinister bent: "It's a girl," Arbus wrote to friend Pati Hill, telling her about the birth of her daughter; "I know you hate them but she is quite fantastic. She reminds me of a monkey and makes me laugh..."[2]

The first event in her life that would mark her career as a photographer was the separation from her husband, Allan Arbus, in 1959. He had introduced her to photography, they had shared a photographic studio and lab and had run a relatively prosperous fashion-photography business until 1956—the year she had started working with Lisette Model. Her solitude in her private and professional life entailed many hardships and sacrifices, but it also helped consolidate her own style and personality. By turning away from fashion photography—a field in which she had basically been a stylist—, she had to make a living off her own projects. In 1960, Arbus published "The Vertical Journey: Six Movements of a Moment within the Heart of the City" in *Esquire*, a project that was certainly closer to the interests she had previously expressed to Model. In this article she brought together photos and texts about New York personalities, juxtaposing Hezequiah Trambles, the actor who played a character called Congo the Jungle Creep, with high-society figures at an Opera ball, or The Daughters of the American Revolution with the midget Andrew Ratoucheff who did Marilyn Monroe and Maurice Chevalier imitations. Significantly, Arbus associated this work with Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*: "I fell into it like Alice; Hayes and Benton [the editors of *Esquire*] were the White Rabbit; the journey was vertical and dizzying like Alice's."[3] With the publication of this article, Arbus began her project on eccentrics that was rejected in its original format but then published a year later in *Harper's Bazaar* as "The Full Circle."

Something else that definitely changed the way Arbus photographed was her replacement of the Nikon reflex with which she had worked throughout the 1950s for a wide-angle Rolleiflex camera in 1962. The medium-format camera not only had much better resolution ("no camera was precise enough for her" said Allan Arbus), it also changed the way she took photographs: she devoted more time and care to the composition, framing her subjects more tightly. She stopped cropping the negatives—the way Alexey Brodovitch had taught her—and decided to respect the original framing of the full negative. Her pictures also gained a sense of intimacy, since she no longer took them at eye-level, hiding her face behind the camera, but rather confronted her subjects directly and emotionally by looking at them:

> The process itself has a kind of exactitude, a kind of scrutiny that we're not normally subject to. I mean that we don't subject each other to. We're nicer to each other than the intervention of the camera is going to make us. It's a little bit cold, a little bit harsh [...] I think it does, a little, hurt to be photographed.[4]

She complemented this new approach to shooting with a different way of printing the negatives: in the 1960s, Arbus started leaving a black edge around her pictures showing that she printed the full negative and emphasizing that the images were constructed through a collaboration between photographer and subject. This complicity, which sets her radically apart from other photographers of the time, is a fundamental aspect of her work—work that is both mesmerizing for the harsh reality it portrays, and for the poignancy of the photographer's eye. As John Szarkowski describes: "Arbus knew that honesty is not a gift [...] rather [...] it is a reward bestowed for bravery in the face of the truth [...] Arbus did not avert her eyes."[5]

## II

> *My eyes have seen you / My eyes have seen you / Let them photograph your soul / Memorize your alleys / On an endless roll*
> The Doors

What was it that Arbus could not help seeing? What was the truth she confronted without averting her eyes? Her camera did not register the visual truth of material reality, her photographs were not merely the visual account of what she saw in front her. Rather, they contemplated the intrinsic truth underlying human nature that both terrified and fascinated Arbus: the possibility of evil manifest *in* (and not *by*) human beings. More than just an account of the strange,

deformed or perverse aspects *of* the human condition, Arbus' photographs show how human beings can express these defects. The subjects or scenes she photographs are merely random receptacles stricken by a divine injustice: just as the gods and men of Greek mythology who captivated Arbus, the people in her photographs fulfill the inevitable role for which they were destined in the setting of the 1960s. Physically and mentally deformed, unique examples of human weakness and frailty, her subjects have no qualms about showing themselves openly because they know that, in the end, they are innocent. Thus, they rehearse their role in front of an honest and compassionate Arbus who shares her privileged position with us before this bizarre show.

The internal and subjective quality in Arbus' work sets her apart from the photojournalism of the period—photographers like Winogrand and Friedlander with whom she exhibited in the *New Documents* show at the MoMA in 1967, organized by John Szarkowski. These photographers followed the strategy that Cartier-Bresson had established in *Photographie à la Sauvette* (The Decisive Moment), published in 1952, according to which impromptu street photographs "steal" a decisive moment from reality through the prefect synchronization of one's eye, hand, and brain. To be sure, both Winogrand's and Friedlander's photographs are outstanding in terms of their creative, careful compositions, achieved through an apparently casual and random arrangement of tonal and formal elements. In contrast, according to the critics of the time, Arbus' work displayed less of a concern for form than for the subjects she photographed: "for me the subject of the picture is always more important than the picture. And more complicated."6 This preference for the subject meant that she was considered less avant-garde than Winogrand or Friedlander who were considered the true successors of Robert Frank's fluid, experimental and critical style.

The publication of Robert Frank's *The Americans* in 1959 had certainly been a turning point in American photography. Frank had first settled in New York in 1947, and then, with the help of two Guggenheim Foundation fellowships in 1955 and 1956, he had traveled across the United States for nearly two years taking photographs. The everyday topics and iconic moments of American life (advertisements, gas stations, vernacular architecture, parades and urban scenes) that Walker Evans had documented with an objectifying and structuring gaze in *American Photographs* (1938) appeared with a critical subjectivism in Frank's *The Americans*. Whereas Evans had idealized, creating heroes and icons, Frank merely revealed and pointed out. While Evans had positively constructed an American idiosyncrasy, Frank deconstructed it, revealing its contradictions. Yet, despite their differences, they both described what it is to be "American" with a gaze that first focused on outside reality and then went inwardly.

Arbus met and became friends with both photographers, even asking them once to support her application for a Guggenheim fellowship in 1962. However, Arbus' vision is diametrically opposed to theirs: her photography focuses on the inner world and then reaches outward. As Arbus defined her style it became contrary to Evans': he approaches his subjects with a certain indifference and establishes a clear distance, while she gets involved and identifies with them to the point of confusing herself with her subjects. Even if Arbus initially admired Evans, she later confessed that he bored her. Referring to an Evans retrospective in 1971, she said: "First I was totally whammied by it. Like THERE is a photographer, it was so endless and pristine. Then by the third time I saw it I realized how it really bores me. Can't bear most of what he photographs. Can't explain that confusion."[7] Arbus maintained a cordial relationship with Frank as well as with Winogrand and Friedlander, but this was due more to coincidence than to professional affinities.

Arbus is in fact closer to Lisette Model, both in the way she worked and in the topics she chose: the two photographers share a capacity to depict their strange subjects (who were most often outcasts) as a source of paradoxes. While the grotesque is presented in Model's portraits with a certain tranquility (like her monumental bather in the Coney Island series published in *PM Weekly*), in Arbus' the extraordinary is overwhelming. The mentor's satirical humor appears in the pupil's work as a silent, intelligent and ruthless scream. The difference between them is the degree in the anomaly of the "freaks" that Arbus consciously sought to photograph:

> Last week I looked up the word 'anomaly' because I always thought it meant fish out of water but I knew I was wrong and I was right. It means something not subject to analogy or rule, or something odd or strange or exceptional... and I saw the connection between freaks and eccentrics, the exception to every rule.[8]

Freaks. An image of the eccentric that appears in poetry, music, and brilliantly in Arbus' photographs of the 1960s. The freak, as it was introduced by Frank Zappa and The Mothers of Invention in 1966, was the freak of nature who had *escaped* from the circus. Arbus was right when she felt that the anomaly had to do with an animal out of its own habitat: the teenage lovers, the crying baby, that woman with a hat crossing the street, that Christmas tree in a living room—are they not indeed fish out of water? Had not the world—that safe place where Diane Nemerov, the young, middle-class Jewish girl from New York had grown up—become a brutal stage where handsome, promising presidents were murdered, black leaders killed and utopian hippies tried desperately to stop the Vietnam War with drugs and flowers? This talented teenage artist, a mother at age twenty-three, a photographer with an exceptional drive to read, write and create stunning images of the extravagant—was she not an odd person herself? In 1960, a few months after meeting Marvin Israel—the artist and graphic designer who would become her faithful friend and occasional lover, and who, following a strange intuition, would find her dead in her Westbeth studio eleven years later—Arbus wrote:

> Our bourgeois heritage seems to me glorious as any stigma, especially to see it reflected back and forth in the mirror of each other... It is magic, and magic chooses any guise and ours is just perhaps more hilarious than to have been Negro or midget.9

Deep down, Diane Arbus felt as much an outsider, as much a freak as the outcasts she sought to photograph: the transvestites, the midgets, the tattooed men and women, the Human Pincushion, the mentally ill. Unlike "most people who go through life dreading they will have a traumatic experience [...] freaks were born with their trauma. They already passed their test in life. They are aristocrats."[10]

Arbus' identification with and even admiration for her subjects is what really makes her photographs disturbing, and not, as has usually been stated, merely a voyeuristic perversion that draws her to the grotesque. Her subjects certainly are grotesque, but the same could be said of the photographer herself and the world we all live in. The underlying fear in all of her work is that this is the way the world really is. The true and shocking reality of the world in the 1960s can be better appreciated in the circus than in the streets. Therein lies her obsession with the "theatricalization of experience" or with "Camp" as Susan Sontag described it, referring to the prevailing taste of the period: "to perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role."[11] As examples of Camp, Sontag mentions *Swan Lake*, the French pop-music style called *yé-yé*, Cuban singer La Lupe, Flash Gordon comics, King Kong, *Enquirer* headlines and stories, naïve bachelor-party movies, gothic novels and Art Nouveau objects, among other things. Camp is to a great extent what also stands out in Diane Arbus' photographs: the teenage Jewish beauty-queen's body hair, the elaborate hairdos of high-society ladies at art gallery openings, the crowns, capes, staffs, and eyeglasses of the king and queen at a senior citizens' ball, the exaggerated femininity of transvestites, the huge breasts and floppy nipples of a topless dancer wearing a sequined dress and a blonde wig, the crying, drooling baby who lost the "Diaper Derby," the four Santas in front of the Santa Claus School in Albion, N.Y., etc.

Nonetheless, Arbus' sensibility goes far beyond merely describing Camp's folky qualities, already implicit in Robert Frank's and Jack Kerouac's ironic, "on-the-road" representations of American icons. The vulgarity of the 1960s is not tragic, but rather pathetic: in photographs, participants of the "Walk for Peace" organized by the Committee for Non-Violent Action appear as insignificant backlit silhouettes—more like a choir of madmen from Goya's *Caprichos* than the pacifist leaders that photojournalists like Garry Winogrand worshiped as anti-establishment heroes. Arbus' work is transcendent because it brings "the hidden" to the fore—the back alleys of 1960s American society. Her characters are American anti-heroes, voiceless actors, "gendered sculptures," as it were, devoid of eroticism or agency: they are all images of impotence. Men who are the antithesis of John F. Kennedy's groomed, pre-yuppie masculinity; women who are the polar opposite of Holly Golightly, the candid and very feminine protagonist of *Breakfast at Tiffany's* played by Audrey Hepburn. Sexless characters like the deaf, dumb and blind boy in *Tommy*, the musical by The Who: a metaphor of the blindness, deafness and muteness of the conventional and institutional world of that time.

If migrant field workers were the main subject of American photography in the 1930s, and the American citizen in the 1950s, judging from Arbus' work, in the 1960s it was the freak who took over: the freak of nature, the madman, the retarded person, the

crying child. But it was also the handsome, bourgeois rock singer, Jim Morrison, who wasted his career on overdoses of ego and drugs. Or Sylvia Plath, the frustrated poet who could not break out of the confines of the kitchen and bedroom as described by Betty Friedan in *The Feminine Mystique*. These people lived in a world where a man first set foot on the Moon in the same year that the first female students ever to graduate from Yale University received their diplomas. Arbus' is a devastating portrait of a society that, for the first time, presents masks as reality. It is true that Lisette Model and Ted Croner had worked on the circus before her, and Bruce Davidson and Ralph Eugene Meatyard on masks, and William Klein on violence and evil associated with children, but it is with Diane Arbus that these subjects all converge in a brilliant discourse defining a vision of the 1960s. And if darkness had appeared in American photography before, it had generally done so under the guise of spectacle, as in Alexey Brodovitch's photographs of the ballet.

Only Arthur Fellig, a.k.a. Weegee, the photographer of New York's dark side, had developed an entire body of work that shed light on "the American night" with his portraits of Mafia dons and his photographs for tabloid newspapers. His intention, similar to Arbus', was to let evil speak through ugliness. Like Arbus and Model, Weegee had also turned to freaks as a photographic subject (he and Model had both photographed Shorty the Midget). It is certainly significant that Weegee—the reporter who managed to get his crime photographs into a MoMA exhibition in 1943, but whose work nonetheless remained untouched by the influence of the art world—would inspire Arbus' final project.

III

*Dying is an art, like everything else.*
*I do it exceptionally well.*
*I do it so it feels like hell.*
*I do it so it feels real.*
*I guess you could say I've a call.*
Sylvia Plath, "Lady Lazarus"

In 1969, ten years after their separation, Allan and Diane got a divorce. In Diane's words, they went "someplace just across the Mexican border to get our divorce which [was] so amicable that we cannot even divide the monies, so we aren't going to." And yet, at this time Diane felt strapped for cash, though the problem was more psychological than real. She was indeed lucky: the following year she received the Robert Leavitt Award from the American Society of Magazine Photographers and got a very well-paid job doing research for the MoMA for an exhibition tentatively called *The Iconography of the Daily News*. This project not only enabled Arbus to work alongside Szarkowski, it also made her discover the work of Bronx photographer John Van der Zee and study Weegee's work in depth:

> We went through about 8000 prints of which I chose 383, some for the news show, some for a Weegee show which seems inevitable to me. He was so good when he was good [...] When he was bad he was pretty terrible, but I borrowed some of the distortions too, and few of his utterly vulgar ones...[12]

At this time, Arbus was questioning whether or not she was still a photographer, though she was actually very active. In addition to her research projects, she was printing commissioned photographs for museums in Europe and the United States (by herself, in the first lab that she did not share with Allan). She was also experimenting with a new camera, a Pentax 6 x 7, doing small commissions for different publications. While preparing a proposal for an Ingram Merrill grant (that she was not awarded), she was also writing down ideas for a projected series called "The Quiet Minorities" and preparing a portfolio of nine images to be published in *Artforum*. However, she devoted most of her energy to two projects: a series of fifty portfolios signed by the artist with ten original photographs (the box containing the photographs and the frames were to be designed by Marvin Israel), and a series on the mentally retarded.

This last series, posthumously identified as *Untitled*, is an outstanding set of images that synthesizes Arbus' interests. They are tender, impressive, strange, and disturbing photos:

> ... I took the most terrific pictures. The ones at Halloween in NJ of the retarded women [...] FINALLY what I've been searching for. And I seem to have discovered sunlight, late afternoon early winter sunlight. It's just marvelous. In general I seem to have perverted your brilliant technique all the way round, bending it over backwards you might say till it's JUST like snapshots but better [...] They are so lyric and tender and pretty [...] I think about doing a book on the retarded.[13]

If any photographs feature all the facets of Arbus' work, these are indeed the ones, showing how good and evil coexist in the same person. Under the disguise of mental illness, Arbus presents us with a show of genuine humanity: the circus of the world in its realest, most naked expression.

Just as Goya's Black Paintings, the dances, processions, and games of Arbus' mentally retarded characters move us to the core.

Unable to reach Arbus on the phone for two days, Marvin Israel forced the door of her studio in Westbeth on July 28, 1971. He found her dead in her bathtub with both her wrists slit. The police in charge of the investigation tore out the pages corresponding to the last two days of her diary, and they were never recovered. According to her acquaintances, "her suicide seemed neither inevitable nor spontaneous, neither perplexing nor intelligible." Jonathan Green suggests that Arbus died of an "overdose of evil."[14] We will never know. *(For José Angel, Javier, and Jorge, tireless followers of the White Rabbit.)*

> *A Photograph is a secret about a secret. The more it tells you the less you know.*
> Diane Arbus, 1971

*Tr. Christian Gerzso*

### Notes

1 Doon Arbus quoted in Jane Livingstone, *The New York School. Photography 1936-1963*. Stewart, Tabory and Chang, Eastman Kodak Company, New York, 1992, p. 335.

2 Diane Arbus, note to Pati Hill, quoted in Elizabeth Sussmann and Doon Arbus, "A Chronology," in *Diane Arbus. Revelations*, Random House, San Francisco Museum of Modern Art, New York and San Francisco, 2003, p. 131.

3 Diane Arbus, appointment book, April 19, 1960, quoted in Sussmann, *op. cit.*, p. 147.

4 Arbus quoted in Sandra S. Phillips, "The Question of Belief" in *Diane Arbus*, p. 59.

5 Szarkowski quoted in Phillips, *op. cit.*, p. 67.

6 Arbus quoted in Phillips, *op. cit.*, p. 50.

7 Arbus quoted in Sussmann, *op. cit.*, p. 216.

8 Arbus, letter to Marvin Israel, *ibid.*, p. 148.

9 Arbus, postcard to Marvin Israel, January 19, 1960, *ibid.*, p. 144.

10 Arbus quoted in Jonathan Green, *American Photography. A Critical History, 1945 to the Present*, Abrams, New York, 1984, p. 121.

11 See Susan Sontag, "Notes on 'Camp'" in *Against Interpretation*, Delta Publishing Co., New York, 1966, pp. 275–292.

12 Diane Arbus, letter to Allan Arbus, October 1970, quoted in Sussmann, *op. cit.*, p. 212.

13 Diane Arbus, letter to Allan Arbus, November 28, 1969, quoted in Sussmann, *op. cit.*, p. 203.

14 Green, *op. cit.*, p. 122.

## DISPARITIES & DEFORMATIONS

*Robert Storr*

THE MOMENT OF PROLIFERATION of the grotesque comes and goes. Usually it arises when strictly codified "classic" styles have ceased to bear fruit as a result of being forced too much or constrained too severely, like espaliered trees against a smooth stone wall. In such sterile circumstances signs of growth elsewhere draw attention to themselves: for example colorful weeds at the foot of such a wall, or rampant vines that crawl along the top. If allowed to grow unchecked they will eventually invade the space once reserved for the formally arrayed tree. Ascending from below and dropping from above, wild vegetation will wind around its trunk and create a mesh with its branches, adding unexpected color and form to the horticultural trophy's skeletal regularity. Insects, birds, and small animals will use these twigs and tendrils as pathways, and, wherever possible, will make their nests. Thus nature rendered barren by overcultivation is rejuvenated by overabundant life. Thus the ruin of perfection is the origin of vital hybridities, mutation, and cross-fertilization—the source of hitherto unseen combinations of familiar forms. Thus the breakdown of a previously established order provides the




armature for rearranging its components; and from that process the shape of a provisional new order emerges.

From Shelley's plangent poem *Ozymandias* and Robert Hubert's sepulchral tableaux of collapsing palaces, to Komar and Melamid's comic fantasy painting of a shattered post-apocalyptic Guggenheim Museum, the ruin represents the vanity of human effort. A record of the decline of civilizations, it is simultaneously a symbol of decadence and of the erosion of supposedly eternal values.that are said to bring about such decline. Why mention this? Because the grotesque is in many ways as basic to these historical

myths as the caved-in Coliseum of Rome with its reputation for grandeur and wantonness. In fact, the concept was in a sense excavated from the rubble nearby. Around 1480, while digging the foundation of a building, workers broke through to the underground vaults of what had been the Emperor Nero's pleasure house—the Domus Aurea. To many, the greatest surprise was the profusion of ornate decorations that covered its walls. In these pagan phantasmagorias, flora fuses with fauna and men with beasts in ways unimagined by Renaissance artists taught to adhere to rules governing the separation of different types of imagery. According to moralizing Christian legend, Nero was the cruelest, most frivolous and effete of Roman rulers and the novelty of these remnants of Neronian "decadence" created an immediate and lasting sensation. Masters as well as lesser talents flocked to see the wonders of these grottoes—hence their original Italian name *grottesche*—and soon imitated them in their works.

Raphael, one of the great exponents of the classical Renaissance manner, surrounded frescoes commissioned for the Vatican with his own versions of what he had seen. In turn Luca Signorelli, Leonardo da Vinci and Albrecht Dürer took cues from the same model while using it as a license to justify their own flights of fancy, their own periodic escapes from the discipline of high seriousness and high style. From the very beginning, the whimsical as well as troubling unnaturalness of grotesques was associated with reverie. The Italians called them *sogni dei pittori*—the "dreams of painters." Dürer prophetically called them *Traumwerk* ("dream work")—the same word Sigmund Freud employed to describe the way in which the subconscious processes ideas and emotions unacceptable to the conscious, logical mind.

Overlapping categories that would often be used as synonyms for the grotesque include "arabesque" and "Moresque" in recognition of the increasing influence on Europe of Islamic cultures where decoration of extraordinary graphic and mathematical complexity played a dominant rather than subordinate role in the visual arts. But whereas arabesques and Moresques were generally abstract in keeping with the Muslim prohibition against representational imagery, grotesques were exuberantly (though not exclusively) pictorial. Further development of the formal possibility manifest in the genre was the emergence of caricature as an art form, initially in the hands of Ludovico, Annibale Carracci and Gianlorenzo Bernini; like Raphael, they were exemplars of the most exalted that Renaissance art had to offer even as, in the margins, they travestied the formal purity toward which their primary work strove. In due course, other words attached themselves to this aesthetic domain in which invention, humor, and impiety were unleashed and where imaginative conjuring became the principal object. Giovanni Battista Tiepolo gave the title of *scherzi* or "jests" to allegories in which heavily costumed men and women congregate with elegant monsters, while his son Giovanni Domenico specialized in antic cartoons of Punchinello and his cohort. Goya called his contribution to this growing alternative tradition *Caprichos* ("caprices") and *Disparates* ("follies"). To be Goyaesque—like being Kafkaesque—is to be grotesque in an especially disconcerting way that rattles right-mindedness by spinning those who cannot decide whether to laugh or howl into a state that the nineteenth-century German writer Jean Paul described as "soul dizziness."[1]

Ordinarily, this does not happen at the sight of people or things that are strange or ugly. We might be repulsed or we might be fascinated, look away or sneak a peek, but curiosity about damage and deformity rarely touches the nerve that triggers doubts about who and where we are. To be grotesque, something must be in conflict with something else yet indivisible from it. To result in "soul dizziness," that conflict must in some fashion already exist within the mind of the beholder such that the confusion stems not only from the anomaly to which we bear witness in the world, but from the anomaly that is revealed within us. Humanism, that much abused idea, enters into the equation to the extent that the dualities of which we are composed—the parts that do not match and the gaps between them—are made more rather than less apparent by our awareness of the misalignment or distortion of other parts of reality or of unrealities given substance by artists.[2] These are the psychological and aesthetic conditions to which Arbus' photographs so vividly and problematically attest. This is why looking unrelentingly through her camera-eye at freaks or at the less blatant but no less troubling peculiarities in people (or what Arbus thought could be flaws) is ultimately self-reflective, inasmuch as it exposes and widens fissures in the viewer's own consciousness.

Yet as long ago as 1643, the writer Thomas Brown declared, "There are no grotesques in

nature."[3] So saying he made an important distinction between that which is atypical by accident and that which is unusual by design. This takes us still further back to the Renaissance and to Leonardo da Vinci's habit of following grossly deformed people in the street so that he could memorize their features and draw them once back at his studio. Art historians have labeled these marvelous oddities grotesques, but if you accept Brown's observation, then only those figures which da Vinci created from scratch or significantly "improved upon" properly qualify; the rest represent nature's—or God's—ingenuity rather than that of mere mortals enjoying the perversities of their own imaginations.

Charles Baudelaire, the first great modernist critic whose aesthetic challenge to academic classicism integrated a full-blown homage to (and typography of) caricature, comes to the aid of clarity at just this juncture. His analysis of "the essence of laughter," in an eponymous essay of 1855, dialectically hinges on four interrelated pairings: humor and terror, innocence and corruption, wholeness and fragmentation, the natural and the unnatural. As always, the author of the *Flowers of Evil* gives the devil his due. "The wise man laughs only with fear and trembling,"[4] he writes. Why should delight be shadowed by such dark emotions? For Baudelaire, the answer lies in the sin of hubris committed every time we laugh at something or someone else, so rarely do we truly laugh in unison with the object of our amusement. Therefore, Baudelaire continues, "Laughter comes from a man's idea of his own superiority. A satanic idea if there ever was one!... Laughter is satanic; it is therefore profoundly human [...and as such...] essentially contradictory, that is to say it is at one and the same time a sign of infinite greatness and of infinite wretchedness... It is from the constant clash of these two infinities that laughter flows."[5] Echoes of Blaise Pascal's binary mysticism—"neither angel nor beast but man"—can be heard, and the Catholicism from which Pascal's metaphysics and Baudelaire's negative theology come reverberate through much of the tradition of the grotesque on down through American writers like Flannery O'Connor and artists like Mike Kelley. O'Connor's reflections on caricature are among the essential texts on the genre championed by Baudelaire so early on.6 But what of innocent delight? There too Baudelaire sees a demonic presence:

> The laughter of children is like the blossoming of a flower. It is the joy of receiving, the joy of breathing, the joy of confiding, the joy of contemplating, of living, of growing up. It is like the joy of a plant. And so, generally speaking, its manifestation is rather the smile, something analogous to the wagging tail in a dog or the purring of cats. And yet, do not forget that if the laughter of children may, after all is said and done, be distinguished from the outward signs of animal contentment, the reason is that this laughter is not entirely devoid of ambition, and that is as it should be, in mini-men or in other words Satans of early growth.[7]

The ironic closure of this logical construction is a finely crafted grotesque of sermonizing idealism.

Although wrapped in biblical metaphor, Baudelaire's theory of humor is profoundly modern in its basic psychological premises, his basic aesthetic criteria, and his politics. Taking care to distinguish between joy and laughter, Baudelaire writes, "Joy exists of itself, but it has different manifestations. Sometimes it can hardly be detected; at others it expresses itself in tears. Laughter is merely a form of expression, a symptom, an outward sign. Symptom of what? That is the whole question. Joy is a unity. Laughter is the expression of a double or contradictory feeling: and it is for this reason that a convulsion occurs."[8] That said, important distinctions regarding what provokes such a rictus remain to be made. For Baudelaire there were essentially two kinds of humor: that which apes familiar behavior or demeanors and exaggerates them for effect, and that which invents absurdities whole cloth. The first he named the ordinary or significative comic, which "is clearer, easier for the common man to understand, and especially easier to analyze."[9] The second he called the absolute comic or the grotesque, which for him contained a primordial self-sufficiency that made its internal incongruities transcend average experience and seem almost inevitable, as if one were faced by the totality of an Eden turned upside down and inside out. "Fabulous creations, beings for whose existence no explanation drawn from ordinary common sense is possible, often excite in us a wild hilarity, excessive fits and swoonings of laughter...here...we are confronted with a higher form. From the artistic point of view, the comic is an imitation; the grotesque, a creation."[10]

In Baudelaire's schema the grotesque thus rivals Creation by inverting its orders of being—think original sin at play—while it approximates art-for-art's sake by striving above all to satisfy its own weird logic and the dictates of pleasure. This was and is heady, heretical stuff. Writing during a period when Church and State, civic morality and religious doctrine—once separated by the French Revolution—had been bound together for the sake of political expediency, Baudelaire's recourse to diabolical parable is both a dodge and an act of defiance. After all, Baudelaire's poems had caused him to be hauled into court on charges of blasphemy and obscenity. Speaking in codes that resonate in our era, he mischievously suggests that, "If we are willing to adopt the otherwise orthodox standpoint, it is certain that human laughter is intimately connected with the accident of an ancient fall...In the early paradise...man's countenance was simple and composed, and laughter that nowadays shakes nations did not distort the features of his face."[11] Moreover, Baudelaire continues, "In the eyes of Him who knows and can do all things, the comic does not exist."[12] It has been a long time since man's countenance matched that of the divine, but when laughter shakes nations—or at least the foundation of authority—now, as then, the authority retaliates. But the visage of the sternest deity differs from that of the censor who never cracks a smile; one is imperturbably sovereign, the other implacably vindictive; one a vision of omniscient and forgiving truth, the other the mask of sanctimony and hypocrisy, in short a favorite persona of the Devil in disguise.

Goya, whose work Baudelaire greatly esteemed, famously captioned the forty-third of his *Caprichos* with a short text that has inspired countless writers and artists and spawned libraries of commentary. "The sleep of reason produces monsters," he wrote. It can be read two ways. As a critique of rationalism run amuck emanating from someone who, in *The Disasters of War*, documented the horrors of Napoleon's campaign to bring French Enlightenment—or at any rate French dominion—to the dark corners of a feudal, superstition-ridden Spain; this inscription in the first instance can be understood as a warning of what happens when reason dreams the unreasonable and fails to recognize that it has thereby summoned monsters. In our own day we do not need to look far for examples of the hideous consequences of theoretically superior policies being forcefully imposed on "benighted" populations in the name of high principle. As in Napoleon's day, these are the grotesques produced by republics that become empires, by liberty, equality, and fraternity when they morph into authoritarianism, inequality, and divisiveness.

The second, more widespread interpretation of this phrase sanctioned Romantic, Symbolist and Surrealist preoccupation with dreaming as an alternative to rationalism. This is the territory Freud charted, and what he found there connected the nocturnal reign of the subconscious to its unexpected diurnal manifestations. The keys to these hidden workings of the mind—which he labeled the psychopathology of everyday life—are found in verbal lapses and in jokes. The mechanisms that manage or mismanage the traffic of suppressed thought in waking hours operate much in the ways that dreams do, as illustrated by the out-of-context appearance of one thing or its conflation or confusion with another. Thus Freud explains:

> The first achievement of the dream-work is condensation. By that we understand the fact that the manifest dream has a smaller content than the latent one, and is thus an abbreviated translation of it... Condensation is brought about (1) by the total omission of certain latent elements, (2) by only a fragment of some complexes in the latent dream passing over into the manifest one and (3) by latent elements which have something in common being combined and fused into a single unity in the manifest dream... You will have no difficulty in recalling instances from your own dreams of different people being condensed into a single one. A composite figure of this kind may look like A perhaps, but may be dressed like B, may do something that we remember C doing, and at the same time we may know that he is D. This composite structure is of course emphasizing something that the four people have in common... The outcome of this superimposing of separate elements that have been condensed together is as a rule a blurred and vague image, like what happens if you take several photographs on the same plate... Moreover, there are jokes of which the technique is based on a condensation like this... Many people, as we know, derive some pleasure from a habit... of deliberately distorting innocent words into obscene ones; such distortions are regarded as funny, and when we hear one we must in fact first inquire from the speaker

> whether he uttered it intentionally as a joke or whether it happened as a slip of the tongue.[13]

Such displacements and condensations result in more or less spontaneous incidents of the grotesque. They plunge the listener, reader, or viewer into zones where familiar things are estranged by seemingly arbitrary reconfigurations. These are the places where Dürer's and Freud's separate ideas of *Traumwerk* converge with Baudelaire's absolute comic and are followed by convulsive laughter or a queasy grin.

COMPLAINST AGAINST THE GROTESQUE are numerous but consistent in type. They composed a catalogue of exclusions. The origins of virtually all, like the origins of the grotesque itself, can be found in antiquity. E.H. Gombrich's *The Sense of Order* is an invaluable sourcebook for them. This extended reflection on the decorative dovetails nicely with the analysis of caricature he carried on in collaboration with the psychoanalyst Ernst Kris. Lest readers suppose that these works are the musty affair of academics, it should be said that they form the basis of Mike Kelley's street-smart defense of graphic license. Indeed, one of the delicious ironies of contemporary discourse is that, after waves of writing that bypassed or challenged Gombrich's combination of formalist art history and iconographic exegesis, his return to prominence for younger critics and scholars should be prompted by a debunker of the "fine art" traditions such as Kelley.

The first charges laid against the embellishments that generated the grotesque are rooted in disputes between the advocates of pure Attic rhetoric, and the artifice of the "Asiatics" who embroidered plain parlance. Cicero, trying to referee this debate, proposed the standard of "decorum" which defines, in cases where language is enriched with figures of speech, what is within good taste and what exceeds it. In one way or another, most attacks on the grotesque fault it for lack of decorum, immoderation and tastelessness.

Shifting to the visual arts, we find the architectural theoretician Vitruvius expressing his displeasure at the trompe l'oeil murals of Augustan Rome in these terms:

> On the stucco are monsters rather than definite representations taken from definite things. Instead of columns there rise up stalks; instead of gables, striped panels with curled leaves and volutes. Candelabra uphold picture shrines, and above the summit of these, clusters of thin stalks rise from their roots in tendrils with little figures seated upon them at random, or slender stalks with heads of men and animals attached to half the body...
>
> ...Such things neither are, nor can be, nor have been. On these lines the new fashions compel bad judges to condemn good craftsmanship for dullness. For how can a reed actually sustain a roof, or a candelabrum the ornaments of a gable, or a soft and slender stalk a seated statue, or how can flowers and half-statues rise alternately from roots and stalks? Yet when people view these falsehoods, they approve rather than condemn.[14]

Flash forward several centuries and the medieval aesthetician Bernard de Clairvaux adds his voice to the chorus and his objections to the list:

> But in the cloister, in the sight of the reading monks, what is the point of such ridiculous monstrosity, the strange kind of shapeless shapeliness, of shapely shapelessness? Why these unsightly monkeys, why these fierce lions, why the monstrous centaurs, why semi-humans, why spotted tigers, why fighting soldiers, why trumpeting huntsmen? You can see many bodies under one head, and then again one body with many heads, here you see a quadruped with a serpent's tail, here a fish with the head of a quadruped. Here is a beast which is a horse in front but drags half a goat behind, here a horned animal has the hindquarters of a horse. In short there is such a variety and such a diversity of strange shapes everywhere that we may prefer to read the marbles rather than the books.[15]

A further jump-cut takes us to Versailles as perceived by the English architect Christopher Wren:

> Not an Inch within but is crowded with little Curiosities of Ornaments: the Women, as they make here the Language and Fashions, and meddle with Politicks and Philosophy, so they sway also in Architecture; Works of Filgrand, and little Knacks are in great Vogue; but Building certainly ought to have the Attribute of eternal, and therefore the only Thing incapable of new Fashions. The masculine Furniture of Palais Mazarin pleas'd me much better where is a great and noble Collection of antique Statues and Bustos...[16]

In 1812, the two French writers C. Percier and P.F.L. Fontaine took out after the decoration made possible by improved

technologies on the grounds that it not only confused the imaginary with the real, but substituted the genuine with the fake:

> To do everything for a reason, to do everything in a way to make reason apparent and to justify the means towards the end is the first principle of architecture, while the first principle of fashion is to do everything without any reason except to do otherwise...
>
> What spreads the inventions and the forms of such works universally is not a feeling for what is right nor a more enlightened taste... things are not desired because they are found to be beautiful; they are found to be beautiful because they are desired. In this way they soon suffer the fate of all fashionable products. Industry gets hold of them and reproduces them in a thousand economical ways to place them within reach of the least affluent. All kinds of falsification debase their value. Plaster takes the place of marble, paper plays the part of painting, stencils imitate the work of scissors, glass substitutes for precious stone, tinfoil replaces solid metal, varnish fakes porphyry.[17]

This diatribe against ersatz grandeur and cheap-chic sounds as if it could have been written today, either by neoconservative enemies of fashion or neo-Marxist enemies of spectacle, which is only to say that its main thrust combines unwavering belief in the concept of truth to materials and unmitigated opposition to the artistic uses of what much later became known as kitsch. Purity in art meant not only iconographic austerity but purity of medium.

Last in this synoptic account of the hostility that decoration has stirred comes the early twentieth-century Austrian architect, Adolf Loos, whose vision of immaculate modernism provides Kelley with his ideal foil. If, with abbreviations, I still quote at length, it is because Loos gives so revealing—so self-damning—a description of the purity he sought and that others, less candid, continue to seek.

> The less civilized a people is, the more prodigal it will be with ornament and decoration. The Red Indian covers every object, every boat, every oar, every arrow over and over with ornament. To regard decoration as an advantage is tantamount to remaining on the level of a Red Indian. But the Red Indian within us must be overcome. The Red Indian says: that woman is beautiful because she wears golden rings in her nose and in her ears. The civilized person says: This woman is beautiful because she has no rings in her nose, and her ears. To seek beauty only in form and not to make it depend on ornament, that is the aim towards which the whole of mankind is tending... The child is amoral. The Papuans are equally so for us. The Papuans slaughter their enemies and eat them. They are not criminal or degenerated. The Papuans tattoo their skin, their boats, their oars, in short everything within reach. They are not criminals. But the man of this century who tattoos himself is a criminal or a degenerate... The urge to ornament one's face and everything within reach is the very origin of the visual arts. It is the babbling of painting. All art is erotic... The first ornament that was ever created, the cross, is of erotic origin... The horizontal stroke is a reclining woman; a vertical stroke the man penetrating her. The man who created this experienced the same urge as Beethoven, he was in the same heaven in which Beethoven created his Ninth Symphony, but the man of this century who feels the urge to cover walls with erotic symbols is a criminal or degenerate... I have found the following law and presented it to mankind: the evolution of civilization is tantamount to the removal of ornament from objects to use... Every age has its own style and our own should be denied one?... We have overcome ornament, we have struggled free from ornament. Lo, the time is nigh and fulfillment awaits us. Soon the streets of the city will gleam like white walls; like Zion, the Holy City, the capital of heaven.[18]

Let me summarize the attitudes contained in these indictments. The basic, explicitly moral fault found by all the enemies of the decorative and of the grotesque is that these modes traffic in illusion. Thus Gombrich begins his treatise on the subject by quoting Shakespeare's *Merchant of Venice* to the effect that "the world is still deceived by ornament... ornament is but the guiled shore to a most dangerous sea."[19] With greater alertness to social and political subtexts than Gombrich himself was disposed to, we can detect other biases.

According to defenders of Attic style, what was wrong with fancy speech was rooted in where it came from: Asia. The conviction that barbarism is a foreign rather than domestic phenomenon is a perennial of Eurocentric ideas of civilization. Decline follows the infiltration or invasion of the homeland by outlandish peoples and customs; it signals the breakdown of a once healthy organic state.20 And so the inscription below Thomas Couture's iconic salon painting

*The Romans of the Decadence* (1847) quotes Juvenal's judgment: "Luxury has fallen upon us, more terrible than the sword, and the conquered East has avenged herself with the gift of her vices."

Vitruvius and Clairvaux developed the theme of the unnatural uses of artistic license with a verbal flair that makes one suspect that they sneakingly paid more attention to the results than they cared to admit. In any case they provide those willing to be seduced by the distraction of the grotesque with vivid words for articulating their experience. How better could one describe the metaphoric coiling of Gothic illuminations or how the filigreed head and torso of a man twists into an animal's hindquarters than Clairvaux's "the strange kind of shapeless shapeliness, of shapely shapelessness." Occasionally, an idea's main adversaries supply the best language for its defense. But Wren's denunciation of Versailles as having fallen under the influence of women and fashion injects sexual politics into the mix. Like revolutionaries to come, neoclassicists such as Wren scorn the old aristocracy as unmanly. Accordingly, architecture suitable to public purpose must assert the masculine virtues embodied in clean lines and hard forms. For their part, Messrs. Percier and Fontaine bemoan the drop in standards facilitated by manufacture, along with the ensuing difficulty of distinguishing between those who can afford genuine luxury and those who can only afford its imitation. Their underlying concern is the blurring of class distinctions. With Loos, hysteria takes over: noble savages may do as they wish or must, but when modern men and women adorn themselves they become outlaws.




Although far from complete, this roster of charges nonetheless lays bare the social, political, and cultural assumptions of the accusers. Compared to what is right and proper in art, decoration and the grotesque are stigmatized as primitive, alien, degenerate, effeminate, and vulgar. These adjectives indicate the categories to which disenfranchised constituencies are consigned. Is it any wonder that so many artists coming from the margins have made an expressive virtue of the cultural vices for which they have already been blamed?

For twenty-five years and more, theorists have been on the lookout for a marker they could point to as proof that we had once and for all left the modern era and entered the postmodern one. The blinding white city Loos envisioned is, of course, a thing of the past, or rather of a future indefinitely deferred. Nevertheless, pristine spaces, great and small, are nested in commercial and residential high-rises and institutional buildings—chief among them the museum. There behind façades of partitioned glass, brutalistic concrete, and variegated marble, "white cube" galleries stretch as far as the eye can see, awaiting a cornucopia of art. Much of the art has the plainness that Loos celebrated, but an increasing proportion is gloriously ripe or overripe—as if a table covered by Cézanne's apples suddenly spilled over with pomegranates, guavas and rotting passion fruit. We might measure the relative hegemony of modernism and postmodernism by weighing the quantity of one fruit-group versus the quantity of the other. But the scales art historians use are calibrated differently, though, like greengrocers, tastemakers do squeeze the merchandise and argue over the quality of the goods before recommending that it be bought in bulk. No, the surest signs that Loo's ideal of modernism is behind us are the abundant tattoos on the arms, shoulders and backsides of young visitors to the white cube. Like it or not, the "criminals" have passed the turnstiles.

Among artists, Kelley is the leading intellectual spokesman and analyst of this change in sensibility. In his extended critique of Loos and the modernism of which he is emblematic, Kelley's focus is on caricature rather than decoration.[21] But, as is clear from Gombrich, caricature is a linear descendent of the mural "tattoos" unearthed in the subterranean chambers of Rome. The structure of Kelley's thesis, like most radical

insights, is wonderfully simple in principle but its implications are astonishingly broad and complex. Dismissal of caricature as a minor, debased art-form usually hangs on the argument that it disfigures nature and exploits distortion for its own sake. But as Kelley explains (quoting Kris and the art historian Albert Boime), the classical paradigm is no less a distortion of nature than the elegant cartoons of the Carraccis and Bernini as well as the rude ones of Basil Wolverton and Ed "Big Daddy" Roth. All were driven by the wish to strip away the distracting particularities that characterize the motley real in order to seize upon the preordained essentials that are to be given fullest attention. Classical beauty is thus constituted out of an enhancement, that is to say an exaggeration of pleasing or ennobling attributes that are impossible to locate in anyone individual. By contrast, caricature is an exaggeration of ugly or ridiculous attributes unique to one person or typical of groups. Equidistant from reality, both edit the natural and heighten its effects to embody a truth that lies within or beyond appearances. In short, caricature is the diabolical twin of representational idealism.

Some artists are specialists in warped perspectives and human indignity the way that others are in "true perspective" and human grace. The title of Kelley's essay, "Foul Perfection: Thoughts on Caricature," rightly suggests that questions of quality do not go by the board when one enters this realm but adjust to a different standard.[22] Caricature's paragons—sometimes shared by the party of beauty—include da Vinci, the Tiepolos, Goya, Victor Hugo, William Hogarth, James Gilray, James Ensor, Alfred Kubin and, inevitably, Picasso. But these names are easy to agree upon. Disagreement begins when the specific claims of "success" in one domain are not buttressed by generally accepted mastery in others. The problem of establishing criteria for discernment may even seem a non sequitur when the fundamental validity of the kind of work being considered has itself been called into question. If it's frivolous, who needs to know more? If it's trash, what does it mean to say it's good trash or bad trash or trashy trash?

And so we enter the marshy territory of "connoisseurship." What is good taste in bad taste? Who are we to trust when picking mushrooms on polluted ground? Certainly not people who rigidly stand guard outside or nervously circle the perimeter. Nor should we have much confidence in those who briefly step over it only to retreat safety where they can describe their adventures to those more timid. We must rely instead on people who know their way around. There are as many of these, and as few, as there are experts in old masters; sometimes they are one and the same. Furthermore, we must trust their assurance that like all new flavors, especially strong ones, the grotesque is an acquired taste. If it is bitter, then savor it but do not swallow too quickly. If you do, and it does not kill you—though with potent mushrooms a certain nausea frequently accompanies invigorating hallucinations—then you are fine, and the only problem is whether to do it again.

Am I being flippant? Only if readers are persuaded that enjoyment and playfulness are separate from understanding: the former being ephemeral and unserious, the latter being preoccupied with solemn verities—or at least with habitually keeping a straight face for dramatic emphasis, except when making fun of your adversaries. And have I neglected to mention in this connection that while caricature is usually directed at others, grotesquery often begins at home: in visions of the self as other, or the self reflected in the trick mirror of others? In the second circumstance, the distinction between laughing at and laughing with the subject of a joke is lost when the two implode into one. Thus hostile racial, sexual, ethnic, religious and other stereotypes can be repossessed by those they offend and inverted to expose just how absurd they are, and how, rather than lampooning their ostensible targets, they reflect the skewed world view of their inventors. Camp does this with regard to straight society, celebrating all that Wren decried, and pushing it over the top. So does the work of African-American satirists who start with minstrels, mammies, sambos and their clownish modern variants and play them back at the white world whose demeaning delusions they were from the beginning. So does anyone who vomits back the twisted image of themselves they have been force-fed—so long as they spew it forth with style.

The grotesque results in this fashion from an eruption of things systematically denied: instinct by convention; the Id by the Super Ego; minorities by the majorities; majorities by more powerful minorities. But as Freud insisted, the return of the repressed always involves distortions of the primary impulse or idea. We may lament them, but such transformations are neither a moral nor an artistic failing. Furthermore they are inevitable. Longings for

perfections should not divert attention from striking imperfections, much of whose interest resides in the telltale traces left by the forces that inhibited the full and free expression of the feelings or thoughts at their source. If anything, the most artful grotesques enhance those traces. When the repressive forces are largely internal, the image or object may take on a dreamlike or nightmarish aura. When they are predominantly external, the deformations generally resemble burlesque or horrific magnifications of otherwise ordinary realities. To the extent that either type of grotesque pointedly reminds the public of its baser inclinations and unadmitted transgressions, then the tendency is to blame the messenger.

This, of course, brings us to the "high/low" dichotomy that has bedeviled art for ages and modernism since its inception. Historically speaking, several things need to be said on this score. First, the grotesque originated in ancient Rome as an elite style and has recurred in that register ever since, even though its motifs have frequently focused on the appetites and misadventures of the underclasses on whom those elites projected their half-acknowledged desires. Second, popular grotesqueries have generally responded to the need among subjugated communities to let off steam by mocking elites and ritually overturning hierarchies. These imperatives frame the irreverent ceremonies of carnival which the Russian critic Mikhail Bakhtin wrote about in relation to the supremely visceral grotesques of Rabelais' *Gargantua and Pantagruel*.[23] Nowhere is the intermingling of the exalted and the humble, the sacred and the profane, denser or more startling than in medieval art. Clairvaux saw this clearly. From the carved stone capitals and façades of cathedrals and the carved wood seats occupied by the clergy to the illuminated manuscripts read by Church functionaries, depictions abound of flatulent men and lusty women cavorting and people sprouting vegetable arms and bestial legs. Wherever the eye fell, coarseness to the point of obscenity—or what would be taken as such nowadays—could be found cheek by jowl with holy symbols and holy words.[24] From the seventeenth century on, *Commedia dell'arte* supplied clownish characters and salacious jests for everything from the plays of Molière and the graphics of Jaques Callot to the ballets of Diaghilev's company and various periods of Picasso's work. Like the antic comedies of antiquity from which *Commedia dell' arte* derives, it is a prime example of the osmosis between plebeian and patrician forms. Where mutual mistrust or contempt among social groups holds the upper hand, the grotesque is a weapon; but where reciprocal curiosity prevails, it may also be a solvent that subtly breaks down the distinctions that keep separate enclaves apart.

As for modernism, we might simply say that it is the mongrel litter thrown by the fertile misalliance of high and low. The opposite of cultural inbreeding, such miscegenation may threaten the purity of bloodlines but it makes for hardier stock. The grotesque is hybridity without constraint, hybridity par excellence. Insofar as modernism always contained elements of the grotesque, it is not, as its enemies or modernism's fair-weather friends thought, because modernism was a degenerate art, but rather because it is, by virtue of such impurities and mutations, a perpetually regenerate art.

### Notes

1 Jean Paul in Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature* (Bloomington, Indiana University Press, 1957), p. 55.

2 In the post-war era, the grotesque has often been excused of its frivolities, aberrations and other excesses on the grounds that it served the cause of "humanism" by recognizing and dramatizing the flaws in our nature and character. In short, the grotesque was acceptable as long as it lent itself to being bracketed by a larger, redemptive program. Although the word grotesque is not used, Paul Tillich's forward to the catalogue of Peter Seiz's *New Images of Man* exhibition at the Museum of Modern Art essentially takes this tack to justify the distortions in the work of some of the artists included—among them Francis Bacon, Jean Dubuffet, Leon Golub, and Willem de Kooning. Robert Doty's essay for the *Human Concern/Personal Torment* exhibition at the Whitney Museum of American Art in 1969 features a fairly extensive definition of the grotesque but also emphasizes the moral content of the art. From this perspective, the existence of amoral or frankly "immoral" grotesques worthy of critical consideration seemed to have been inconceivable. It is perhaps a measure of our culture's abiding preoccupation with the supposed unity of "truth and beauty"—and more particularly, that of creativity and "goodness"—that dictates that capricious or even malicious violations of the codes of decorum remain beyond the pale of aesthetic possibility. In other societies and at other times such taboos were not so rigidly in force. Indeed in our culture forbidden fruit is readily accessible, so long as it is not dignified with the word "art." It must be said, moreover,




that even in cases where an ethical dimension to grotesque work can be found, the assumption that the artist and the public are in prior agreement as to what moral stance should be taken toward the subjects addressed may seriously limit or skew its meaning, and re-inscribe it into the conventional discourses of the moment it had sought to ignore or been intended to disrupt. Take two artists in Doty's show. Is not the difference between Leonard Baskin (a sentimental humanist) and Peter Saul (a caustic and entirely unsentimental one) a difference in quality that favors Saul on virtually every level, in part because Saul does not take the viewer's sympathy for granted but, on the contrary, puts the viewer in the uncomfortable position of not knowing what to think about his provocations? And is not Baskin's complete irrelevance to contemporary art an indicator of how much his compromises and special pleadings make him a prisoner of his timidly nonconformist milieu whereas the un-housebroken Saul remains of interest no matter how topical the premises of some of his work may be?

3 Thomas Brown in Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature* (Princeton, Princeton University Press, 1982), p. xvi. Harpham's book is the most useful overall critical treatment of the subject of literature on the grotesque presently available, and it builds on two other general studies that I have also referred to indirectly in this essay: Thomas Wright, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, with an introduction by Frances K. Barasch (New York, Frederick Ungar Publishing Co.), 1968, and Frances K. Barasch, *The Grotesque* (The Hague, Mouton), 1971.

4 Charles Pierre Baudelaire, *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*, translated and with an introduction by P.E. Charvet (Cambridge, Cambridge University Press, 1972), p. 141.

5 *Ibid.*, p. 148.

6 Flannery O'Connor is a prime example of a modern writer of the highest achievement working with the religious grotesque. Her Catholicism argues for the profound influence of the Roman Church's doctrines in the contemporary as well as historical development of this genre. Iconoclastic tendencies banish representations of the human and the demonic along with those of the Divine, thereby preempting the grotesque altogether. Puritan categories of less categorical varieties likewise shun descriptions of sin, corruption, and the unnatural that could give too much inspiration to artists capable of creating images which might prove too fascinating for their flock. Clairvaux complained in vain of the grotesques in pre-Reformation sanctuaries, but it was the Protestants who totally eliminated them, thus depriving parishioners of any opportunity to use their visual imaginations while following the liturgy or listening to the sermons. Such deprivations have deep and enduring consequences, and while it would be going too far to think of reductive abstraction as a specifically Protestant style and the grotesque as a Catholic one, trace elements of religious background are undoubtedly apparent in the development and range of artists of visual orientation. For further discussion of some of these issues, refer to Eleanor Heartney's *Postmodern Heretics: The Catholic Imagination in Contemporary Art* (New York, MidMarch Arts Press), 2004.

7 Baudelaire, *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*, p. 151.

8 *Ibid.*, p. 150.

9 *Ibid.*, p. 152.

10 *Ibid.*, p. 151.

11 *Ibid.*, p. 143.

12 *Ibid.*, p. 142.

13 Sigmund Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, translated and edited by James Strachey (New York, Liveright / W.W. Norton & Company, 1977), pp. 171–172.

14 Vitruvius in E.H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (London, Phaidon Press, 1979), p. 20. For Gombrich's commentary on caricature see also *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (London, Phaidon Press, 1963). For further reflections on the psychodynamics of graphic distortion and the comic, see Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art* (London, George Allen & Unwin, 1953).

15 Bernard de Clairvaux in E.H. Gombrich, *The Sense of Order...*, p. 255.

16 Christopher Wren in *ibid.*, p. 23.

17 C. Percier and P.F.L. Fontaine in *ibid.*, p. 32.

18 Adolf Loos in *ibid.*, pp. 60–61.

19 William Shakespeare in *ibid.*, p. 17.

20 See Richard Gillman, *Decadence: The Strange Life of an Epithet* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979). Gilman's essay on the origins and problematics of the idea of "decadence" examines and carefully dismantles a wide range of historical and cultural assumptions subsumed by that term. Not the least of this elegantly "deconstructive" text's virtues is its straightforward prose.

21 Mike Kelley, "Foul Perfections: Thoughts on Caricature," first published in ARTFORUM, Vol. 27 (January 1989), pp. 92–99. Reprinted in *Foul Perfections: Essays and Criticism*, edited by John C. Welchman (Cambridge and London, MIT Press, 2003), pp. 20–38.

22 *Ibid.*

23 See Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World* (Bloomington, Indiana University Press, 1984).

24 For information on medieval grotesques I have consulted the work of Jurgis Baltrusaitis, Michael Camille and Lucy Freeman Sandler.

---

## HARRY WIECKEDE: THE MAN WITH THE UNBELIEVABLE PROFESSION

*Horacio Muñoz Alarcón*

*Does anyone remember 'Harry the Fakir' today? These things happen and then are forgotten as quickly as they had garnered fame and made a scandal. Because the case of Harry the Fakir did create a scandal, and people thought many of those involved would go to jail in the end, but nothing ever happened and no one ever spoke of it again.*
Abel Quezada in "Inútil recuerdo de los cuarentas," *Antes y después de Gardenia Davis*, Joaquín Mortiz, 1st edition, Mexico City, 1991, p. 81

In late August 1943, some of the main Mexico-City newspapers began an intense ad campaign to announce what would be a daring and sensational experiment: a man nailed by both feet and the left hand to a board for 100 days, publicly exhibited, day and night. Long thick gold nails would affix his limbs to "a board painted with Hindu symbols and figures like those seen in temples on the banks of the Ganges, in an act worthy of a true fakir." This strange individual—who claimed to have carried out the exploit in other countries and who expected to undertake a tour around Mexico nailed to his board—wanted his sacrifice to be a sign, a token, so that heaven, in turn, would bring about world peace and a quick end to the War.

Interviewed by a reporter from *La Prensa* on Tuesday, August 17, a few days before the nailing, Harry Wieckede, "the Fakir," said:

> "I am not insensitive to pain. I have trained myself for many years, following the strictest discipline, to teach my body to submit completely and absolutely to my will."
> —And do you feel pain from these experiments?
> —Yes, sir, of course I feel pain because I have the same sensibility as any other normal human being, but my muscles obey the imperious command of my will, and my consciousness is perfectly under control."
> —Do you use regular nails?
> —No sir, these are long gold nails, because this metal has special properties and I know that I will never develop an infection while my flesh is pierced with nails of this kind.
> —Do you think you will be able to resist the trial?
> —Let me tell you, I have done this test several times in many different countries but never for so long. Each time I try to do it longer and I do not know if I will have trained my will enough to resist the pain during all this time. In any case, however long I last, my soul will be cleansed and my body will be renewed by fasting. I will be nailed on Saturday in the Plaza de Toros and afterwards I will be on show in a building on San Juan de Letrán Street for a few days, and later I will be taken to different places around the country."

Mexico City authorities granted a license for the Fakir to be nailed with the condition that he be under constant medical supervision. Doctor Manuel Merino was designated for the job, and stated: "He in is perfect health. He is in very good shape and, given the general physical condition of all fakirs, there will merely be a need for close supervision. With any other man, that is to say with a normal man, being nailed to a board for 100 days could cause arterial paralysis, general exhaustion or heart failure; tetanus and septicemia are also risks against which preventive measures of good hygiene will be taken. This is a very interesting experiment. From a medical point of view, I will be able to make observations that I will present in scientific circles. If the Fakir resists being nailed for 100 days, it will be an event of great importance. Moreover, if he reaches his goal it will be a truly amazing feat."

Indeed, the event never-before-seen in Mexico generated a buzz around the Fakir and his possible fate. Many criticized him as a self-loathing individual; others excused his ambition, alleging that his soul no longer existed on

the same plane as his body. It was even said that his bloody, barbaric experiment was an offense to Catholicism. In a public notice published on Friday, August 20 in several newspapers, Wieckede addressed Mexico City residents in the following terms:

> To Public Opinion and Catholics: Some people have attempted to establish absurd comparisons between the scientific fakir-act that I have been announcing in this city's newspapers and the universally-respected, sublime tragedy of Golgotha. For this reason, I wish to explain to the general public, and especially to those of the Catholic faith, that in no shape or form does the act of having my feet nailed pretend to be an imitation of Christ. This would be an ignominious, reprehensible farce and could not be further from what I plan. The fakir-act that I have announced and that will begin next Sunday is an experiment in resistance to physical pain which, though it has never been seen before in Mexico, has already been presented in other countries.
>
> The board to which I will be nailed does not bear any resemblance to a cross. It is an instrument colorfully decorated with figures allusive to fakirs—as is the building on San Juan de Letrán Street, across from Cinelandia, where I will be on public view—and it has nothing that could be deemed offensive to religious beliefs. Finally I would like to state that I myself am Catholic, born in India of European parents, and that I have studied the science of the yogis since I was a child.
>
> HARRY THE FAKIR

Municipal authorities decided to postpone the date on which the experiment was to begin because the work of adapting the building where the Fakir would be nailed and exhibited—the "Hindu Palace" at 5 San Juan de Letrán Street, across from Cinelandia—was not yet finished. Indeed, organizers had not found any other suitable venue where the public could verify the experiment's realness in person and observe the fakir close up.

Wieckede was finally nailed on Thursday, August 26 at 2:45 p.m. in front of a crowd of over 100, including notary public Enrique Morales Goeury, doctors, municipal inspectors, police captains and several reporters and photographers. The disturbing ceremony was described in the following manner in the *La Prensa* newspaper on Friday, August 27:

> A few minutes after 2 p.m., the Fakir came down to the hall in his Hindu temple. Calmly and slowly, he climbed onto the wooden board which now serves as his backrest, and let himself be nailed. The operation was carried out by Dr. Manuel Merino who has been appointed by the authorities to observe the Fakir's condition over the course of the event.
>
> Given that the nails are extremely sharp, Doctor Merino was able to insert them between the bones of the feet and the left hand with his bare hands. Then, he hit the long nails on the head with a hammer to make them go through the wooden board. Later their tips were bent, made into rings and soldered. The padlocks affixed to these rings were also soldered, and their keys given to the notary public.
>
> Outside, on San Juan de Letrán Street, a crowd had been gathering since morning, trying to gain entrance. When the ceremony ended, those who were still waiting outside on the sidewalk were allowed in, and they began filing past the Fakir, seeing close up with their own eyes that he was actually nailed; thus, they witnessed that this maximum test of pain, which he hopes to carry out for 100 days, had begun.

One witness of the events stated to the same newspaper, "I have never suffered so much. I suffered unmentionably as they hammered through the thick wood, watching the Fakir's feet pierced before my eyes with the sharp gold nails..."

Interviewed two days later, the Fakir declared: "I feel perfectly fine at this time. Of course I am exhausted and the wounds caused by the nails are very sensitive, but I hope to be able to resist being nailed here for the entire period of time that I promised." However, most of the articles published made it clear that he was indeed in a great deal of pain, primarily due to the swelling of his feet and hand whose size was utterly disproportionate to the rest of his body and had acquired a bluish cast. Although Merino's medical report stated that Wieckede's state was satisfactory since the inflammation and the pain had begun to diminish, the public generally believed that it would be impossible for the fakir to resist for 100 days despite his strong will. He indeed came close to being un-nailed on Merino's orders because a brusque movement while he was sleeping had aggravated the pain caused by the nail in his right foot. However, "when notary Morales Goeury arrived to certify his un-nailing because he could not resist the pain, the Fakir refused and, once again making an effort to enter a state of semi-hypnosis, he managed to calm himself and overcome the pain."

Over the following hours, Harry the Fakir's mood improved. He smoked, ate and drank with his right hand, his assistants read him the newspapers and he conversed with visitors who approached him from the long line passing in front of his platform to see whether he was actually nailed. Some who thought it was a trick asked to touch the Fakir's feet (their hands previously disinfected by his assistants). Those who could not stand the scene and fainted or had dizzy spells were revived with smelling salts or alcohol. Some spectators gave him silver *milagros* or saints' images as a form of spiritual assistance, and one woman even asked him—as if he himself were a saint—to help her find her son who had been missing for several days.

There were constant lineups. People entered on the room's right side, circled the platform and examined the Fakir at length. Several women dressed as "odalisques" stood around him and there was always a nurse on hand. Behind him in a corner, there was a crucifix and an image of the Virgin of Guadalupe. Miguel Gil, reporter from *La Prensa*, described the show as follows: "The appearance of the room, quite small to be sure, inspires respect among the curious. No one speaks, everyone simply looks... There is a stage and behind it a red curtain with brightly colored ribbons, gold if I remember correctly, forming large squares. On the platform, in a kind of elevated chair, a pale man in his middle age—thirty-three, they say—reclines his head on a yellow pillow, his feet resting on something like a shoe shiner's stand. His head is tilted to the left and his left hand is slightly extended and nailed to a cedar board engraved with the figure of the God of Fire. Below, on gold cardboard, are the Hindu gods Shiva and Kali, mythological beings incomprehensible to the crowds of people who enter. We stop to contemplate the paintings. There is one on the right that represents catalepsy. Death, as conceived by humans, holds the body of a man in its skeletal arms. Farther on, in the room where the Fakir is, another mural painting symbolizes fire. It is a man spitting huge flames out of his mouth, just as we can see certain public entertainers do on city streets. On the other side, on the eastern wall, another large painting depicts the burial of a Fakir. There are cardboard disks with Brahman inscriptions and other illustrations whose subject alludes to the great Hindu secrets."

Among the Fakir's visitors there were figures from the world of show business, sports and politics. For instance, actors Mario Moreno "Cantinflas", Esther Fernández, Antonio Badú, María Teresa Montoya, Antonio Moreno and Tito Junco; film director Arcady Boytler; matadors Chucho Solórzano and Luis Procuna—who declared they were convinced of the experiment's absolute truth—; Generals Maximino Ávila Camacho and Ignacio Beteta; public officials Alberto J. Pani, Aarón Sáenz, Adolfo León Osorio and the president of the Party of the Mexican Revolution, Antonio Villalobos, who said in an interview to the press, "it is hard for us to believe that a human being can stand a trial of such pain. We hope the public is convinced of the Fakir's willpower."

Paco Malgesto, a bullfight reporter who broadcasted his account on Radio Mil, said: "What I am witnessing seems to me like one of the most tremendous things I have ever seen, and I must remind you how many bullfighters I have seen gored in the ring in recent years. The spectacle before me far exceeds all this. I can see the Fakir nailed with gold nails piercing three parts of his body: his left hand and both feet."

For his part, movie producer Carlos Esquerro sent the following letter to Wieckede's representative: "I read an article in a tabloid alleging that the experiment carried out by the Fakir is a hoax and a fraud. One must be blind or have ulterior motives to make such groundless, foolish claims, as the experiment is glaringly real and verifiable. Moreover, the courageous and reckless Fakir is incapable of deceit, and if reporters from this tabloid newspaper wish to convince themselves of this fact, they should come by my office at any time they please and I will show them one of the experiments the Fakir carried out, called "La prueba del fuego" (Trial by Fire) in my series entitled *Calaveras del terror* (Horrific Skeletons), where the Fakir, bathed in gasoline, turned into a human torch and saved himself by throwing himself into a lake. The surface of the water was covered with a thick layer of gasoline which caught on fire when the Fakir dove in. This test was so impressive that even the firefighters who were present in case of an emergency were awed."

However, many people remained skeptical, unconvinced that the Fakir's actual feet and hands were pierced by the gold nails, and the magazine *Revista de Revistas* published an account "of someone of spotless reputation" who swore to have seen the Fakir

leave the Hindu Palace wearing a turban and wrapped in a coat, and get into an automobile with two other individuals. So Wieckede made it known through his agent and legal representative, Carlos de la Rivera, that he would give 20 000 pesos to the person who could prove his show was a fraud. On Friday, September 3, he responded energetically through a microphone installed in the hall to a comment made by someone in the audience: "It is true we are exploiting pain, but I exploit my own pain, and this is something I am used to doing, that it to say, performing trials of resistance to pain. This will be my greatest trial and with it I shall be recognized as a great Fakir, and also as a great artist, since my art deals precisely with this: defeating pain. I have demonstrated this before, performing on front of other audiences. This will be the greatest trial of all and the definitive one."

Two serious incidents complicated Wieckede's situation. In the afternoon of September 2, the wooden board began to break in half lengthwise and the Fakir, who was in danger of falling off with the nails still stuck in him, had to be held up by several assistants until the board was repaired with a new back. Subsequently a medical report was issued assuring that his health was satisfactory and that he could go on with the trial. Then on Saturday, September 4, he was brutally attacked: an American man who said he was a doctor approached him and, after asking permission to examine and touch his lesions, grabbed the nails in the Fakir's feet by their heads, shook them and pushed them in forcefully, seriously wounding the Fakir. At his cries of pain, the alleged doctor got frightened, ran off through the audience and got away. An article reported the following regarding the Wieckede's state:

> "...moments after the American doctor's brutal attack everything changed. [The Fakir] stopped speaking and once again entered a state of semi-hypnosis. Dr. Merino saw that he was in intense pain and the time came, yesterday at 7 a.m., when he decided to remove the nails. He immediately ordered all spectators out of the hall and called for a notary, the locksmith and medical assistants. But the Fakir pleaded once again to be left alone. Since the Fakir was in good health, did not have a fever and his wounds were not infected, Dr. Merino allowed him to continue..."

It was announced on September 10 that that was the last day on which the Fakir would be on public display in Mexico City as his cross-country tour was set to begin, as it had been planned since the beginning of the experiment. However, according to his agent, "the arrangements for the tour could not be concluded." The various newspapers and radio stations covering the trial coincided in that Harry Wieckede was by then alarmingly exhausted; he had lost weight in a very short time and his energy was rapidly waning. Although he tried to seem strong and optimistic, he reached an agreement with his representative and his doctor to cancel the nationwide tour and to remove the nails the following Monday.

By Monday September 13, the Fakir had been examined by sixty-two doctors and visited by over 150 000 people. On his bed of pain, he declared to reporters: "I will have the satisfaction of having done what no other Fakir has done, because by the time I will be removed on September 20, I will have carried out my experiment for twenty-five days. I would like to continue. They say I am exhausted. Perhaps a little tired by the constant effort to overcome the pain and the effects of the posture I am in. But I believe that I am not so tired as not to be able to continue for many more days. I am in good spirits, but the doctor does not want to be made responsible for my health during the tour. He believes that it is impossible for me to be moved while remaining nailed to this board."

On Wednesday night, September 15, Dr. Merino noted that the Fakir was having difficulty breathing. He decided it was time to end the experiment to avoid any complications and he ordered the nails to be removed. Heedless of the doctor, Wieckede continued to oppose being taken off the board; he threatened to go on a hunger strike and filed an appeal against Mexico City authorities when they revoked his permit to remain on exhibit. At 7:45 a.m. on September 16, after the blue tape was cleared, the nails were removed and an ambulance from the Alcázar funeral parlor took the Fakir to a hospital, the Sanatorio Mexicano, on Guillermo Prieto Street. Upon admittance, he was diagnosed with incipient pneumonia and heart trouble, in addition to the obvious lesions caused by the nails.

After five days under strict medical vigilance, around 4 p.m. on Tuesday, September 21, he was released by Dr. Merino. Carlos de la Rivera picked Wieckede up at the hospital and drove him to the Hotel Gillow on Isabel la Católica Street. At 6:30, he got out of the car on his own feet and entered the hotel. Followed closely by de la Rivera, he took an elevator to the third floor. He suddenly appeared very agitated when he

got to the door of his room, number 302, and collapsed on the floor. Fifteen minutes later, Harry the Fakir was dead.

He was buried in the afternoon on Thursday, September 23 in the Panteón Jardín cemetery.

Though it was written on his death certificate that he had died of natural causes, the chief of police ordered the Mexico-City Attorney General to begin an investigation of his death. Miguel Gil, accompanied by photographer Ismael Casasola, witnessed the autopsy carried out by doctors José Sol and Juan Pérez Muñoz in the Juárez Hospital morgue. Gil wrote in the pages of *La Prensa* how they had ascertained the cause of the Fakir's death:

> We crossed the morgue storeroom, opened the second door and found ourselves face to face with the body of the unfortunate Fakir [...]. The doctor, serious and impassive, his face inexpressive, continued to examine the internal organs that his assistant handed to him one by one and noted his observations on a piece of paper [...].
> I approached one of the doctors who were watching, Dr. Christy: 'They were negligent with this man,' he told me. 'They should have let him rest at least twenty days with a cardiologist nearby [...].'
> 'And now that the man has been cut open and disemboweled, can you tell how he died?' I asked.
> 'Probably from some injury to the myocardium... We shall see.'
> The same doctor explained to me later that there is no danger in itself in the act of nailing. The nail enters through the first intracarpal space in the feet and in the second intracarpal space in the hands; since there is no chance of hitting an artery, no danger is involved.




> 'So this man could not have died from being nailed?'
> 'Absolutely not,' replied the doctor. [...]
> Continuing with his examination, the assistant discovered a blood clot.
> 'His vena cava was blocked,' he exclaimed.
> 'And what is that?' I asked the doctor.
> 'An embolism,' replied Dr. Sol.
> 'So that is what the Fakir died of?'
> The doctor nodded as he kept writing.

The articles that appeared over the following days made it known that Harry Wieckede had been born in Bombay of Swiss parents. He was thirty-three years old and single, had traveled widely and had lived his childhood and adolescence in India—where he had developed an interest in the secret arts of the fakirs—Switzerland and Germany. He had eventually traveled to Brazil and then toured the Americas, apparently arriving in Mexico in 1937. In the capital, he set up residence at 66 Bolívar Street. He joined the National Association of Actors and worked in theaters such as the Lírico and the Follies, performing such incredible feats as swallowing nails, eating fire, sticking knives into his chest and piercing his skin with various implements. Since he did not speak Spanish well, he had only performed in movies as an extra or stunt man. Reporters also verified that he had subjected himself three times to the torture trial: first in Jamaica, where he had been nailed for ten minutes; then in Caracas, where he had lasted thirty-six hours, and finally in Panama, where he had lasted for ten days and where, once the show was over, he had undergone an operation so the holes in his feet and hands would remain open after healing, allowing him to perform the feat again more easily in other countries.

It was calculated that the experiment would have left Harry with profits of nearly 15 000 pesos—only a minimum percentage of the fees charged for entry. When interviewed, Carlos de la Rivera, the Fakir's agent, stated that Wieckede had approached him to demonstrate his skills and convince him to help him carry out the trial. They signed a commercial contract and then found a sponsor: the entrepreneur Ángel Alcántara Pastor, who invested 20 000 pesos.

When he was asked why the nails were not removed when the Fakir began to show clear signs of

exhaustion and sickness, de la Rivera responded:

> Alcántara and I tried to convince him to allow the nails to be removed, but Harry stubbornly refused: he was a fanatic when it came to his art and he wanted to fulfill what he had promised to the end. He had successfully completed the act on other occasions.
>
> 'So far I have not even made enough to cover the hospital bills,' he told us.
>
> 'That doesn't matter,' Alcántara said. 'I will happily declare what I invested as a loss and I am willing to pay the hospital bills, but I do not want you to go on with this any longer.'
>
> But Harry, faithful to his calling as a fakir, insisted on remaining nailed to the board. He died of a heart attack after being released from the hospital. The same thing could happen to you or me. [...] Harry's friends talk because they do not know anything; they have the eloquence of the ignorant. In this case, only doctors should talk. The best argument in this case has been the autopsy. No one had any interest in Harry dying. No one has touched one cent of the money made in the hall on San Juan de Letrán. Justice will be carried out as due..."

In this regard, friends of the Fakir told reporter Antonio Ocampo from *Todo* magazine that Harry loved his superhuman profession with uncommon zeal. They said their friend was not prepared for the test of resistance he had to face and that is why he had suffered so much during the first three days; that he had died because the nails were not removed in time and because the businessmen involved had invested a lot of money in the show and wanted to see profits.

As an epilogue to this story, perhaps one of the most revealing accounts was that of movie actor Alfonso Jiménez "Kilómetro," Wieckede's closest friend and his co-worker in the film *Calaveras del Terror*: "I don't believe there was fraud involved in Harry's death. It was fate, nothing else. Days before his last experiment, he talked with me. He was excited. He talked about the crucifixion as if it were his upcoming wedding. He loved what he did. He himself polished, sharpened and disinfected the nails that would later be hammered into his flesh. He said it would be his last trial; he was going to retire with that money...."

*Tr. Zaidee Stavely*

---

## FREAKS ATTRACT FREAKS

*Orlando Jiménez*

> *"And now ladies and gentleman, for the first time in this city we are going to present a farce that will make you all laugh. The weak of heart would do better not to look, since they might die of laughter."*
>
> *Zampano, fairground wrestler in* La Strada, *(Federico Fellini, 1954).*

The sound of television studio's agitated crowd was broadcast synchronically by dozens of monitors installed among the market stands in the Tepito neighborhood. "Out, out, out...!" demanded the crowd. Office workers liked to complement their cup-of-instant-noodles diet with a healthy dose of television at the time of day when one had to eat, whether or not one was hungry. In restaurants, stores and even on some minibuses equipped with televisions, people cried out, "Can it be true?" "How exciting!," "That happened to an aunt of mine!" These were the scenes caused by a program that some include among the classics of Mexican television: the controversial yet successful talk show *Hasta en las mejores familias* (Even in the Best of Families, Televisa, Mexico City, 2000–2001).

The program was controversial because its subjects, dynamics and aesthetics were grotesque and exasperating to some, irreverent to others and even offensive (or also irrelevant) to certain social sectors. The program became a "case" of national public opinion, something that led talk shows to become a topic of parliamentary discussions in 2000 and 2001.[1] But the program was also fortunate, as given its commercial success it became a paradigm regarding the behavior of the incorporeal but very real, almost divine entity that rules the life of the television industry—ratings.

Various factors turned *Hasta en las mejores familias* into the main dish of the TV menu, into the greatest performance for a media-saturated society that lived through the transition from a weakened *vieux régime*—whose politics had been based on doling out food and entertainment to the people for over seventy years—to a new government in power. The social framework in which the program was produced was thus that of the so-called *democratic transition*. This context generated various debates as well as political discourse that called for citizens' participation, freedom of political choice, dialogue and discussion; however, these issues, to be sure, did not often appear in the costly TV spots of political parties that sometimes prefer to use striking images rather than

outline their projects, looking to make a quicker impression on the minds of voters.

**The Alchemist of Ratings**

Known by some as the "magician of trash TV" or the "king of ratings," Federico Wilkins, creator of *Hasta en las mejores familias*, returned to reside permanently in Mexico in 1994, a significant year for the country given the uprising of the Zapatista National Liberation Army (EZLN) and the presidential elections. Born of a Cuban mother and a Mexican father, Wilkins had gone to live in Cuba with his parents in 1970 at the age of five. His childhood was marked by "a very strong feeling of rebelliousness, because I did not bow down to anyone's authority. I've hated school all my life, right from the start,"[2] says Wilkins, who nevertheless only quit his studies after completing the second year of a journalism degree at the University of Havana, when he began working for newspapers and writing radio scripts. After ten years in the Cuban cultural industry, Federico Wilkins left the island for Mexico City when he was invited by his aunt Paty Chapoy to work on her program *En medio del espectáculo* (At the Heart of Entertainment, Televisión Azteca, 1995)—a remake of the Televisa broadcasting company's tired, formulaic show from the 1980s called *El mundo del espectáculo* (The World of Entertainment) and also hosted by Chapoy.

In 1995, the Cuban-Mexican journalist had two jobs. In the morning he worked at the press department of the National Institute for Adult Education (INEA), and in the afternoon at TV Azteca, where he became the scriptwriter for a new news program called *Ciudad desnuda* (Naked City, 1995). He was also in charge of the news shows *Hola México* and *Primera edición* (First Edition). Wilkins was eventually given the post of executive producer of *Ciudad desnuda*, which was the first program produced by the formerly government-run company—then named the Mexican Television Institute (IMEVISION)—to achieve a twenty-point rating and to be bought by US television. Wilkins' short-term achievements made him a key player and he was entrusted with certain reforms; TV Azteca president Ricardo Salinas also put him in charge of the news program *Hechos de la noche* (Tonight's Events) with Javier Alatorre.

That same year, Federico Wilkins did not hesitate to sign a contract with Televisa (he confesses that his imagination went wild every time he went by the broadcasting company's headquarters on Chapultepec Avenue), he was hired to produce, with Alexis Nuñez, the city-focused news show *Fuera de la ley* (Outlaw, 1995), later replaced by *Duro y directo* (1995). In January 1996, Televisa's board of directors named him executive producer of all new news programs and he carried out the restructuring of the news system formerly known as ECO: "It was the greatest responsibility in my career until then. In the tenth installment of Guillermo Ortega's news show, we achieved a rating of eighteen points; one month later we were already at twenty points in the national ratings, higher than several soap operas on Channel 2."[3] As part of his new task, Federico Wilkins began to travel to the different Televisa relay stations all over Mexico to standardize the image of the stations' news programs.

Other challenges that Televisa took on was the creation of *Testigos* (Witnesses)—a series that brought together the journalists Jacobo Zabludovsky, Abraham Zabludovsky, Lolita Ayala, Joaquín López-Dóriga and Ricardo Rocha, then the main hosts of Televisa's various newscasts—and the making of a special entitled *El Santo Padre* (The Holy Father) focusing on Pope John Paul II's visit to Mexico in 2002.

It is Federico Wilkins' opinion that he will not go down in Mexican television history for having taken part in that structural (though not ideological) revolution in the newscasts of the Azcárragas' family-owned company: "The time comes and changes take place and others could have carried out those changes... The fact that I had to carry them out is a coincidence,"[4] says Wilkins, whose greatest satisfaction comes from another production of his. Indeed, according to universal mythology, even in godly affairs domestic disputes have sometimes acquired the scope of all-out war—as when Zeus and his brothers fought his father Kronos and the Titans—or of eternal enmity—like that between the brother-gods Quetzalcóatl and Tezcatlipoca. Why not cast the net where mortals live and drag them into the color-keyed Olympus, to a spot-lit sacrificial altar where the tragedies that take place *Even in the Best of Families* may find vent? "That program is the best one I have made in my career as a producer until now," considers Wilkins.

**The Show Must End...**

*Hasta en las mejores familias* was Televisa's response to the success of its competitor's program, *Cosas de la vida* (Facts of Life, Televisión Azteca, 1999)[5] whose high ratings and sale to other broadcasting

companies demonstrated that talk shows made in Mexico were meeting with broader acceptance from the Mexican public—unlike, for instance, *Cristina* (Univisión), taped in Miami. The original project contemplated five female hosts, one for each day of the week. However, its first episodes featured only three, Fernanda Familiar, Talina Fernández and Shanik Berman, who were later replaced by Carmen Salinas and Jackeline Arroyo. Federico Wilkins says that at first he wanted to do something truly innovative. However, he adds, "I think that what I really ended up doing was what Cristina Saralegui told me one day in her studio in the US: 'You killed off the talk show.'"

When Televisa began taping *Hasta en las mejores familias*,[6] the talk-show format had already gone rather stale, so Wilkins had to think of something that would refresh it and also garner an audience. He eventually came up with the desired formula: "If a talk show wasn't a circus, it wasn't going to be interesting," he says. "I thought I should take the format to the extreme, and the rope had to be tautened, so I tautened it. I tautened it and I broke it. That's what happens when you stretch something too far."

From the show's outset telephone numbers appeared on screen, inviting the audience to call in and talk about "their cases." The stories came out of those calls, they were the prime source of inspiration. "The cases are totally real. The programs were structured around real calls from the audience. Someone would call and say: 'I just found out that I don't feel anything with my husband but I'm in love with my *comadre*.[7] What should I do?'" The producer answered calls from the audience himself and listened to their cases. If Wilkins judged a case worth being shown on television, he passed it on to his team so they could structure the story and flesh it out: "When did this begin? And where did this or that happen? And, so what's the deal, have you already tried it out or not yet?" With this information the case producer wrote the script:

> 'Because the case has to be put together, made into a movie that has a narrative, the representation has to flow. But the synopsis is totally real. What happens is that you always try to invite the actual people, but by the time they get there, when they're on the panel, they chicken out. Why? Because they get there, see a television studio, they haven't ever been in one before, it's cold, the lights, the audience... so guests sometimes chicken out upon arrival or else during the broadcast, they don't want to talk... That's the problem.

Convinced that the only way to do a talk show was to stage allegedly real cases, Wilkins, who might seem to base his TV shows on mathematical formulas, explains part of his experiments in the following manner: "Yes, of course, in some cases the show featured the actual people who had the problems, but this was not the rule. You can't go live with people who aren't from the medium, because as a producer, you have to know for sure that those forty-eight real minutes you have of broadcast are going to be covered."

**A Double Mirror**

When Televisa invited Federico Wilkins—a fan of Federico Fellini's and Luis Buñuel's neo-realism—to produce a "Mexican talk show" as an antidote to the drawing power of *Cosas de la vida*, they were also pitting him against something of which he had formed part: the no less polemical company that proclaimed itself to have ended the television monopoly in Mexico. He accepted the challenge because, in addition to its implicit responsibilities, it was fulfilling in many ways:

> People only watched Rocío Sánchez Azuara [host of *Cosas de la vida*], but when *Hasta en las mejores familias* came out, people actually started switching channels. This is very important—what happens inside different communities. When people like a program, they tell others, 'No, you have to see such and such a channel, or Channel 2!' and they switch channels. People actually start to turn on the TV to watch a program they like. People were eating at their desks to watch the program; I had often been told about this until one day I saw it for myself and I was very impressed. I said, 'Wow, it's actually working!'... or when someone like Laura Esquivel liked it. One day she told me that she and her daughter really wanted to be fake panelists on *Hasta en las mejores familias*. That day it seemed like such a big, big thing to me...

In contrast to his previous productions where cameras would go to the scene of the crime—to the wrong side of the tracks, to Mexico City's more remote areas—, for *Hasta en las mejores familias*, the audience was invited to the television studio, as with some of Mexican television's most successful programs: *El Club del Hogar* (Home Club, 1951),[8] *Sube, Pelayo sube*, *En familia con Chabelo* (All in the Family with Chabelo, 1967),




*Pácatelas* (Oops!, 1995). This had been common practice since the formation of a Mexican TV consortium in 1955, when the three main companies of the time, Televimex, Televisión de México and Televisión González Camarena, merged to form Telesistema Mexicano (Televisa as of 1973) which operated in Televicentro's modern facilities.[9] *Hasta en las mejores familias* was familiar ground for Wilkins, as he says, "I would not have been able to make *Hasta en las mejores familias* if I had not made *Ciudad desnuda*, *Fuera de la ley* and *Duro y directo* before. I managed to do that talk show because I had already worked with all those people."

For the show's special format, panelists had to represent the *other*, using an abstract based on a real person's story as their script. But once on the panel, members of the general public underwent a ritual metamorphosis, television viewers transformed into professional TV performers in incredible blurbs broadcast over the airwaves such as: "When I got out of jail, I found out that my wife had born my best friend's son," "My brother-in-law harasses me and my sister doesn't believe me," "My daughter married the bodyguard," "I sold my daughter because I didn't have enough to eat and now I regret it," or "You owe me six months of rent and you don't want to pay," spoken by the archetypal small-time rent collector.

> When you open the doors to a television set, the audience comes in with its own baggage and the program starts to feed off that baggage. The first thing you have to do is integrate that public, and since the program put questions to the audience on set, I could see them and their reactions. Here, people behave as if they're at a wrestling match, not like they do at the opera. They tell annoying people to shut up or they go drag them offstage, etc. Those kinds of situations made me realize what could work. I have tried to give the average guy a starring role in my productions. That is what reality shows are based on: replacing the classic actor, actress or singer with people off the street. That is what characterizes all my productions, if you want to see it that way: working with people off the street and lending them the effect of a double mirror, because people turn on the TV and see themselves.

On that screen turned into a double mirror, TV viewers and viewers-become-professional-performers split into two and saw simultaneously what they were and what they were not. The alchemist recalls:

> What fascinated me about *Hasta en las mejores familias* was the part played by the audience, because even though the case was a representation, with "possible" characters—which was the norm because it can't be done any other way—they got involved in the stories, in the synopsis and projected their own lives into them. For example, they would perceive the possible mother as their own mother and they would tell her things that weren't in the script. I would tell the prompters to let them, because then the "mother" would answer them as if she were talking to her own son, who was actually just the possible son.

### Freak Show

One feature of programs with a live audience is that the latter appears in the broadcast images. Its presence on screen, generally behind the host or facing an actor, allows the viewer to form part of an inclusive discourse (in terms of both the medium and the message). In the case of *Hasta en las mejores familias*, the audience was an integral component in more ways than one because there were peculiar "infiltrators" in the crowd who disconcerted many of those present:

> In my opinion, the best thing that happened was when I slowly started to exaggerate the physical features of audience members, taking advantage of Televisa's resources, where there were such good makeup artists and

character actors. One day an executive from Univisión called me at home, around midnight, when the program was being broadcast in the US. He told me he was at home, at a family gathering and that his mother-in-law had seen the program in the afternoon and was saying that the guy with the huge jaw was a fake, but he had told her it was real. I told him, "How can you ask me that question when you've been in TV for twenty years? Of course it's fake!"

The inclusion of supposed freaks in the audience worked as a key factor in the quest for ratings, as did the use of other audiovisual effects—for instance, inserting voice-overs of wrestling matches when panelists physically attacked each other. At the same time, these effects were what allowed the much-criticized producer to respond to all those who accused the program of being a farce.

In October 2000, after the program had been on the air for almost six months and after it had achieved its peak rating (twenty points, in May), Wilkins responded to those who had launched the debate about the supposed veracity of the program in the pages of *Telemundo*:

> Besides the fact that I wanted to redefine the audience's part in the program, I included the freaks when people in the media who are nothing but amateurs started airing truly infantile criticism. They wanted to know whether or not we paid people, and whether or not our guests were real people. All hell broke loose. Criticism focused on the issue of the quality of the 'representatives', when the important thing is the quality of the representation. The only thing that matters is that the representation you put on television is within the bounds of reality. The more criticism there was discrediting the program, the more our ratings rose.[10]

And Wilkins goes on, giving free rein to his passion for movies:

> And then, to give it away, to top it all off, I put Chaplin on the show as if to say, this is a representation but I am not going to spell it out for you. It is obvious in terms of image semiotics because it appeals to common sense. So how could anyone feel defrauded and run around saying it was fake? Don't they see Chaplin there on the set? Chaplin died a long time ago.

But above all, the freaks were the show's catalysts. Their aura, drawn from the sensationalism of magazines such as *Insólito* (Unbelievable) or *Duda* (Doubt), was broadcast and used in every shot in which they appeared, gluing viewers to the television screen in the same way that they could have been captured by the cover of a magazine. "In television, people tune in minute by minute. You take the program, check every minute of it comparing it to your ratings sheet and you realize: they went up with the audience shot of the werewolf. You get rid of the shot and they fall, you put it in and they rise, which means that people like the werewolf. So we're putting in the werewolf, or the big-nosed guy or the woman with the overbite."

When freaks began to appear on screen something strange happened; in Wilkins' words: "One day a good friend of mine called me and told me he was very happy that I had paid homage to him. He thought the guy with the overbite was meant to represent him, because he has an overbite, but I wasn't thinking of him. I was thinking about a guy whose features I wanted to exaggerate and nothing else." When he received that call, a long line-up of people could well have been waiting at the doors of Televisa studios to form part of the program's live audience. And in those line-ups, strange characters began to appear that brought to mind an image of the Pied Piper playing the theme song of *Hasta en las mejores familias* on his legendary flute.

> I think freaks attract freaks. You begin with a fake freak and real freaks start showing up. Moreover, there are lots of people who want to be on television, and their dream isn't even about appearing on a soap opera. They want to be on TV just for one day, because that's where they've seen the president, the soccer players, the flashy blondes, and they want to be there too. It's what everyone watches—if you appear on TV, everyone will see you... and you want to be seen. This even happens to surgeons or the most outstanding Secretaries of State. Their wives call you after the program and ask you, "Can I get a tape of the show?" In my opinion, people identify with the freaks. It's a kind of empathy with a social target-group. On set, it's the freakiest people, the people with the most extreme features, the most Felliniesque who catch your eye.

Fellini was one of Wilkins' most important references. In Cuba, he says he did not learn anything about television since it was all about, and all run by, the Castro regime. He preferred movie theaters, where he saw the Italian director's films as often as he could:

I think my vision of television is Federico Fellini's vision in *Ginger and Fred*. I remember the scene where he does a TV program in the form of a circus. I think Federico Fellini was the first director who turned his women into icons in the 1960s and 70s. "Fellini's women" are enormous, fat, gigantic women. He depicted freaks and took them into account. Someone else who did that was Luis Buñuel. For example, the blind man in *Los Olvidados* who bathes the little girl in milk, and also the guy with no feet who goes around in a little cart with a poster that reads "You were looking at me."

The producer also had to use a team of makeup artists because some real freaks began hiking up their fees. In this respect, he remembers a couple of werewolves who made various appearances on the show:

We had some made-up werewolves, although I have met real werewolves. It was something that I often worked on for *Fuera de la ley* and *Duro y directo*. They were in a circus and it became very expensive to hire them. There was no budget to pay them. In magazines like *Insólito* and *Órale* (Wow), *Increíble* (Incredible) or others, the werewolves often appear on the covers, and it really catches people's attention. There is also a fish family: people that have something on their skin, a disorder that makes it look like they have scales. They are part of this free-floating mythology, this changing picture of fascination, that's made up of well-known characters.

**VIF (Very Important Freak)**

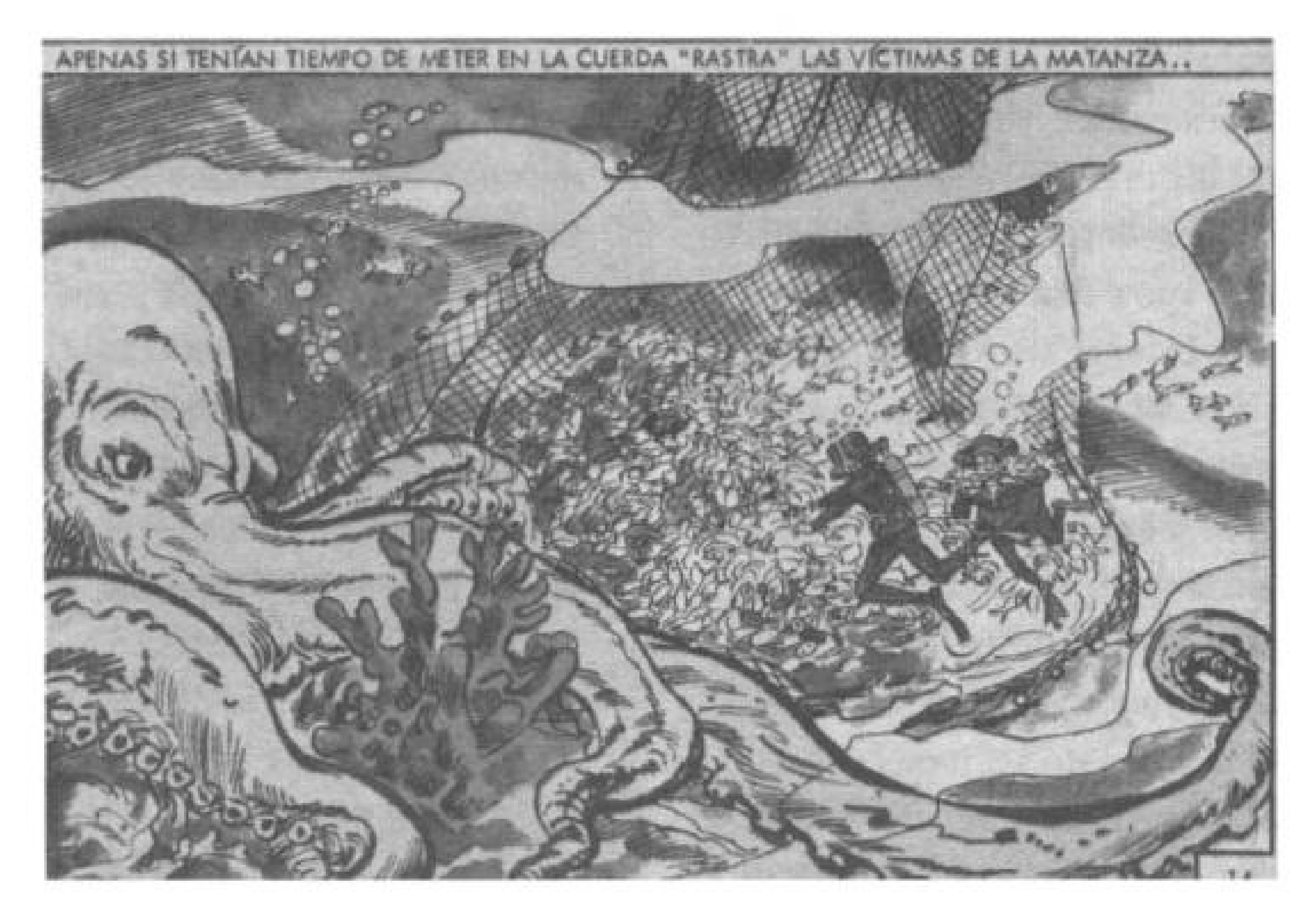
Little by little, the program began to regularly feature different characters who had initially been panelists or had formed part of the audience. The producer recalls that they attended the show with the attitude of those who know that they are where they belong. They went to proudly show off their physical malformations, which they felt gave them the right to appear on the show. Their deformities were their ticket to immortality and—by tallying up their on-screen moments—to acquiring a fleeting, divine aura, not unlike that of children in the Hindu religion who because of their birth defects are considered direct reincarnations of certain gods. This is how *Los metiches implacables* (The Unstoppable Meddlers) were formed, a jury that gave its opinions of the cases presented and was divided according to temperament into *rudos* or *técnicos*.[11] They completed the colorful troupe that traveled daily "to the comfort of your own home."

There was the dwarf (Bety), the lady with an enormous ass who wears tights (Chela), who we took on after she appeared on a case, because I said, I love this woman, I want her as a panelist, and sometimes the panelists became judges. It was like peeking into another world. There was Yolanda, a lady whose false teeth fell out while we were taping and who met with tremendous success. There were dramatic cases in terms of what the program meant to them: one was this woman's, and her analysis of cases was very coherent. Even though the way she talked was rather *cantinflesco*,[12] what she said was very interesting. She lived in a very low-income neighborhood and suddenly, overnight, she began to appear on every show because people wanted to hear her opinion. I think the people in her neighborhood were very cruel to her because she suddenly disappeared even though she was working out marvelously for the show. I called her, I sat her down in my office, I opened all the doors for her, I doubled her salary but she still quit going. We never saw her again because people in her neighborhood must have been abusive towards her—I imagine that when they saw her, kids and people came out and said things to her or yelled at her. Who knows what they did, but she stopped coming even when the program had become her main source of income.

Another dramatic case that Wilkins recalls is that of transvestite Mauricio Aguilera, who impersonated Verónica Castro. He claimed to be the actress and TV host's "original impersonator." Mauricio had two brothers: one who imitated Brozo the clown and the other, the singer-actress Lucero. He committed suicide on January 1, 2003.

I think that for an impersonator who performs at variety shows in suburban or small-town arenas—in a best-case scenario—or at places like the *Espartacus'* nightclub in Ciudad Neza,[13] and who suddenly appears on television on a regular basis, in a medium that grants him recognition, he's fulfilled his life's dream. You dream of being recognized because you impersonate Verónica Castro, but what happens when the program is over? Can you live without that? He couldn't live without it because he was manic-depressive. Then how far must things go for someone to take his own life? Because I don't know what else he had going in his life.

Vero and the drag queens who came to form part of the jury




originally appeared in programs titled "A Man Would Swear that I am Prettier than You, I & II," where there was a fashion show of aspiring transvestites. In these programs there was a confrontation between female impersonators and drag queens. The guests explained and somewhat hotheadedly discussed the differences between homosexuals, transsexuals, impersonators and drag queens. Suddenly, while the cameras were still taping, one of the aspiring transvestites attacked 'Cher', a female impersonator who angrily responded, "I'm going to kick your face in, you son of a bitch." Another panelist, Salvador Serrano, known as 'Isabel', immediately stood up, furious; "It's because of those kinds of attitudes that homosexuals and transvestites will always be considered the lowest of the low. No! We're human beings and we know how to respect ourselves. We've had it up to here! People always think that gays are vulgar, they think we're grotesque, they never treat homosexuals with any respect. We're human beings and we should respect each other, because if society does not respect us, no one is going to respect us, and if we don't love ourselves as human beings, we're not worth shi...(beep)!" Isabel explained, and the audience gave her a standing ovation. "Yes, yes, calm down, Isabel, calm down!" appealed Carmen Salinas.

A still surprised Federico Wilkins recalls that "Among the transsexuals, there was one who had received prizes in the United States for her operation's wonderful results. Her name was Cassandra; she had several awards for her operation, and various men would pick her up at the doors of Televisa in really fancy cars."

**The Carpa-Salinas Factor**

Historically, television has fed off traditional forms of entertainment, but Wilkins has always been interested in one particular kind of show that he has always tried to include in the programs he has produced in Mexico: "The *carpa*,[14] which wasn't yet what you could call a circus; and above all, Medel, Resortes, Palillo, and of course Cantinflas[15] who is world-renowned. That is where my inspiration comes from—from gypsies, from what you might call the most poorly-staged shows, which also have to be the most entertaining." However, there are limitations to this kind of entertainment, as well as to freaks: "Juan Osorio," a producer put in charge of the program for several episodes, "put Francis[16] on as the host. I would never have put Francis on as host because, at least in my opinion, freaks, like the grotesque, have certain limitations. They have to keep certain things guarded and have to stay in character. Also freaks should not be concerned about airing their message."

One of the factors that made the program acquire an audience of faithful fans, says Wilkins enthusiastically, was the casting of Carmen Salinas as its host. Wilkins discovered Salinas—a film, theater and television actress, burlesque performer and producer—when he went to see the play *Aventurera* (The Adventuress) at the Los Ángeles Dance Hall:

> I think it was important to center the program on the figure of Carmen Salinas, who comes from the context of being very popular among the working class and determined groups who watch regular television rather than cable. When I went to see *Aventurera*, I sat through Carmen's one-and-a-half hour monologue where she popularizes issues of national importance with her own brand of political humor. I was impressed, I said to myself, 'this should be presented, just the way it is, off-Broadway, and it would be a total success!'

In the program entitled "My Mother Refuses to Work and I Don't Plan to Support Her," Carmen Salinas recalled her early days: "I've also worked all my life. When I was a little girl in Torreón, Coahuila, I worked in a photography lab, processing rolls of film by hand when the amateur photographers came in. Automatic processing equipment

didn't exist back then." Her tone was somewhat nostalgic—part of her role as a matriarchal figure on the program.

Salinas is indeed the living embodiment of the many roles she has played in Mexican movies: the prudish Lucy in *El rincón de las vírgenes* (Alberto Isaac, 1972), the double-talking sidekick Chapas in *Tívoli* (Alberto Isaac, 1974), the alcoholic Corcholata in *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1976) and *La Pulquería* (Víctor Manuel Castro, 1980), the self-sacrificing wife in *Mexicano tú puedes* (Luis Estrada, 1983), the disconsolate mother whose toils only get worse in *Justicia de nadie* (Rafael Montero, 1991), and the supportive, chameleonic earth goddess who is everyone's confidante in *Todo el poder* (Fernando Sariñana, 1999). Carmen Salinas brought the *carpa* and burlesque theater back to life in the Televisa studios on many memorable occasions. For instance, in the aforementioned transvestites' fashion show, Salinas introduced one in the following manner: "And here, ladies and gentlemen... Zafiroo! She is well versed in English, French, Latin, tin, corrugated sheeting, Turkish baths and showers...." On a show whose topic was "Get It Together and Get a Job," when Esther complained that she had to wash other people's laundry to pay for her son's tuition fees (a son almost thirty years-old studying computer programming) Salinas said "Oh, how the red-skins throw stones at this old lady..."

Another case that seemed to refer to the *carpa* but also to the books of Ambrose Bierce was "My Neighbor Made Tacos out of My Dogs." Here, Lichita, a woman who lived alone with her dog Barrabás, mourned the disappearance of her other dogs, blaming it on Chemo, the neighborhood taco vendor, whom she claimed had kidnapped and murdered them to make tacos: "It hurts to think of my poor dogs! And this pitiless man who always goes around grabbing dogs for his fuc...(beep!) tacos!..." "You're afraid that your Barrabás will be made into tacos, too, aren't you, Lichita?" asked the host. The old woman answered, "and maybe even me," something that reminded me of Bierce's story *Oil of Dog*.[17]

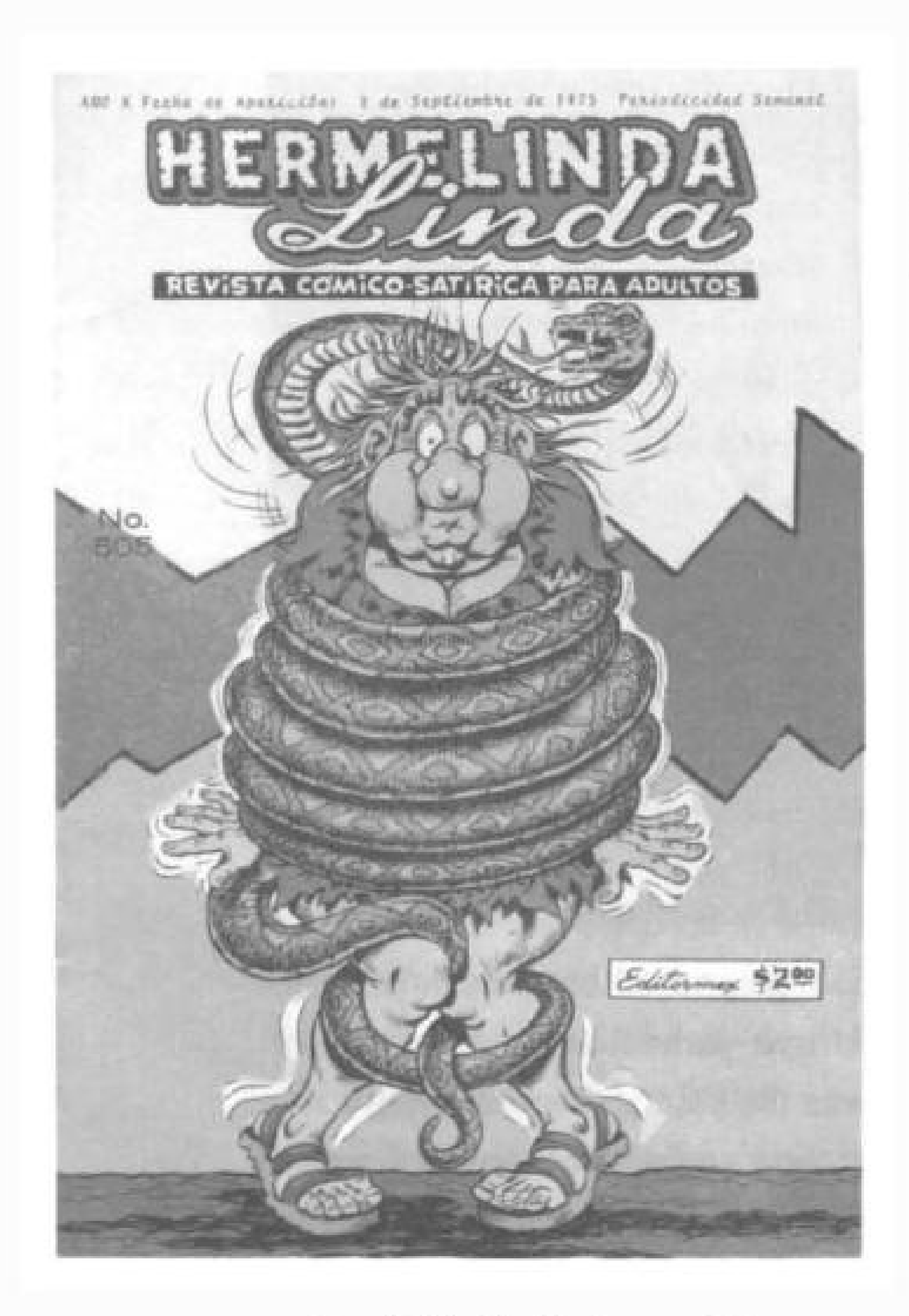
**Tear Down the Flying Circus!**

Shortly after the Ernesto Zedillo's government urged television stations to take talk shows off the air, *Hasta en las mejores familias* ended its run (though *Cosas de la vida* did not). But far from recognizing this as a victory of the show's detractors—among them, the directors of the Basilica of Guadalupe, alumni of the Tecnológico de Monterrey in Ciudad Juárez and the association "In Favor of Better Quality in the Media"[18]—, Federico Wilkins attributes the program's cancellation (though it was later re-broadcast) to its sinking ratings:

> I had to deal with censorship on *Fuera de la ley*, but not on *Hasta en las mejores familias*, which ended its run because it was too intense, on a daily basis. In communications, they say that attention decreases when you repeat the stimulus. If you repeat the stimulus over and over again, no matter how novel it is, attention will decrease. That's what happened with this talk show. It should have been conceived as a cycle, a season. We should have done a season of one hundred episodes and wrapped it up. But every day it was really heavy because you had to up the ante; what happens then? how far do you go? You can't, because it's not cable television, so the audience gets more and more worked up and so does the broadcaster and the time comes when you say, I can't go on—If I'd kept going, people would have to have taken their clothes off.

This might have been why, in early 2001, the program began to employ alternating hosts, with some of its episodes featuring Salinas and others, Jackeline Arroyo—a host and actress who was the star of the *Ke buena* radio station and who became a Green Party candidate in 2003. Arroyo was who directed the last episodes:

> By then the program demanded a lot, and I was also in charge of *Hoy*, a show directed at housewives. I asked for a leave of absence from *Hasta en las mejores familias*, because you have to do television programs like a professional musician. If you take up the violin, you give it your all; if you take up something else, then it deserves all your attention. I also think Carmen went on vacation around then. The program wore itself out like a bar of soap, because there were only two or three of us and by the time you've done 150 episodes, the scripts end up repeating themselves. You start with one called "I Discovered My Husband Is Gay and I Don't Know What to Do" and later, by the 150th, you have to do one called "In My Family Everyone Is Gay, Even My Grandmother." If, for example, you see a Laura Bozzo program,[19] you are watching the same program you saw two years ago. The topics are recycled because there's nothing else you can do. You can't do one called "My Son




> is a Spider"—it's impossible. There comes a time when everything is recycled and by going on the air daily... you watch the talk show die each day.

On February 16, 2001, amidst heated debate, the program broadcast its last episode. On that special occasion, Federico Wilkins let the masks fall along with the curtain. Suddenly, halfway through the case entitled "I Married for Money and There Was Nothing to Inherit," the on-set lights went out. The floor manager came onto the stage and told the audience that the show was over because it had run out of money. The disconcerted panelists asked each other, "But they're going to pay us what they owe us, right?"

From the comfort of their own alleged bedrooms, former hosts Fernanda Familiar and Talina Fernández watched the program incredulously. As a grand finale, a series of freaks filed past the camera and showed their true faces, pulling off fake ears, chins, wigs, facial hair and all the other appendages that had made them famous.

During that last case, the son of the marriage of convenience flew into a rage and threw a book at the jury, something that led Jackeline Arroyo to plead, "Calm down everyone, please. Violence breeds violence. Look at how aggressive this boy is. It's incredible that there is so much family violence. We cannot allow this to happen." Violence was precisely the issue that had led talk shows to be considered a public health concern.[20]

> That was the last program and certain things had to be said. The people who had stirred up the debate had been very naive. They don't know how to get to know people, and they showed they were amateurs and didn't understand that this is how you do a talk show. I had some things to say, and I think they were stated in that broadcast. The program was like an editorial, that was its underlying point. I think, as Felipe González says, that we shouldn't mistake published opinion for public opinion. The press' opinion is not the public's. A perfect example of this is the case of the singer Lucero.[21] The hysteria was limited to the media, it wasn't public hysteria, because people still love Lucero. What happened with *Hasta en las mejores familias* was also a media debate. The public sat down to watch it and didn't give a damn about what some critic had to say.

Now producing the weekly political debate program *Zona Abierta*, Wilkins thinks that "we should not lend television a greater value than the one it has, which is to entertain" although he acknowledges that the sector may have "lost its sense of decency" at a time when it looks like a decayed tooth in the all-devouring and sometimes grotesque machinery of the entertainment world:

> Journalism about the world of entertainment has turned into a circus. It's inquisitive but it isn't frank, because both the reporter and the subject of the news draw benefits from it: reporters because they'll draw a bigger audience, and entertainers because they think it'll get them more bookings. Because silence is the entertainer's greatest enemy. It's their arch-nemesis, it drives them crazy and they panic at the thought of being forgotten, of not getting on TV and not having people talking about them. Their drug is being on the air, no matter how.

Entertainment has become a freak show, a spectacle of boastfulness and excess. It does its best to fuel spectators' expectations, to make them apprehensive and arouse morbid curiosity. Morbidity is the thirst to see the other (who can also be oneself), "to look through the window of other people's grief"[22] without caring about the consequences of this explosive action, even when it often implies the eternal sacrifice and resurrection of these genres of entertainment. Regarding the fleeting and nonetheless spellbinding existence of one of Mexican television's best-produced absurdities, its creator and executioner confesses, "I think I did kill the talk show, and if I didn't, I at least put it in a coma. If it comes back to life—and that could happen—what Cristina said is true anyway. *I understood exactly what she meant, though I felt she said it from the bottom of her heart, up front, with an incredible amount of resentment, and she was right.*"

*Tr. Zaidee Stavely*

### Notes

1 The reports section of the Parliamentary Gazette (Year IV, # 748, published on Wednesday, May 16, 2001) includes the following transcript of activities on November 7, 2000: "Issue: Report from the Congress of the State of San Luis Potosí in which a point of agreement is transcribed requesting that programs known as '*talk shows*' [in English in the original Spanish text] be a matter of national debate. Concerning: Radio, Television and Film Committee, Public Education Committee and Educational Services Committee. Proposal: Requesting that the Members of Parliament, the Department of the Interior, the Department of Education and State Attorneys' groups consider the following as a matter of national debate: the position to be adopted regarding programs known as '*talk shows*.'" (http://gaceta.diputados.gob.mx/Gaceta/58/2001/may/ 20010516.html)

2 Responding to Adriana Curiel in "Federico Wilkins, ¿Ética? No pienso en eso," *Etcétera*, (www.etcetera.com.mx/pag34ne2,asp)

3 This quote of Wilkins and those that follow are from an interview with Federico Wilkins by the author on January 22, 2004, in Mexico City.

4 Adriana Curiel, *ibid.*

5 This program's first episode aired on November 10, 1999; it was produced by Roberto Romagnoli, who had previously offered his concept to Televisa executives.

6 On April 10, 2000.

7 *Comadre* is a term used between close female friends, usually the baptismal godmothers of each other's children. (Tr.)

8 This program was produced by Emilio Azcárraga Vidaurreta's broadcasting company, Televimex; it premiered on March 2, 1951, and remained on the air for thirty-five years.

9 The movie *Del rancho a la televisión* (From the Ranch to Television, Ismael Rodríguez, Mexico City, 1955) shows Televicentro's audience facilities which even featured a set with seats especially designed for children so they could attend children's TV theater-shows.

10 Federico Wilkins interviewed in the magazine *Telemundo*, # 55, October 1, 2000 (www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_nota=1196).

11 In Mexican wrestling, there are two types of wrestlers: good and bad. The good guys are called *técnicos* (technical) because they play by the rules, while the bad guys are called *rudos* or brutes. (Tr.)

12 *Cantinflesco* is a term used to describe someone who talks a lot without saying anything. It refers to the actor and comedian Mario Moreno, "Cantinflas," who was famous for getting out of trouble by fast talking. (Tr.)

13 A gay club in a socially problematic Mexico-City suburb. (Tr.)

14 *Carpas* were shows commonly presented in the early twentieth century in a big top or tent. They featured dances, traditional songs and political comedy. (Tr.)

15 Manuel Medel, Alberto 'Resortes' Martínez, and Jesús 'Palillo' Martínez were comedians and actors in *carpas* and 1930s and 1940s films, alongside Mario Moreno, a.k.a. 'Cantinflas.' (Tr.)

16 Francis is a well-known female impersonator in Mexico City. (Tr.)

17 A short story in Ambrose Bierce, *Tales of Soldiers and Civilians: and Other Stories*, Penguin Classics, 2001.

18 In "Anunciantes dejarían de apoyar los talk shows" (Announcers Might Stop Supporting Talk Shows) and "Se suman a la protesta" (They Join the Protest) (http://www.tvchismes.com/cretina/lesbianas2/talkshows.htm).

19 A famous Peruvian talk-show host. (Tr.)

20 "The Health Department seeks legal arguments to take talk shows off the air because, according to studies undertaken by the Department's mental-health specialists, these programs lead to violent behavior among people who watch them regularly. Moreover, therapeutic qualities attributed to them are actually non-existent, though they have presented alleged experts who offer quick solutions to the various family and personal problems that they depict." Mónica Mateos, "Busca la Secretaría de Salud argumentos legales para suspender los *talk shows*," *La Jornada*, Monday, June 26, 2000.




21 The singer Lucero had a falling out with the media in August of 2003 when her bodyguard pointed a gun at a large group of journalists. (Tr.)

22 *Telemundo*, *ibid.* (see note 10).



# HORRIBLE EJEMPLO DE ESTOS DIAS

# NIÑO QUE NACE CON LAS MANOS EN LOS PIES

## Los Piés en las Manos y un Ojo en la Frente

Padres, madres, jóvenes y jovencitas;
Entérense de lo que en estos días ha pasado
Un suceso que a todos
Nos causa espantoso miedo.

De unos amores ilícitos
Que nacieron entre dos hermanos
Nace una criatura con las manos en los pies
Con los pies en las manos y un ojo en la frente.

Esto pasó por hacerse amor entre hermanos:
Ve como el Poder Divino castiga
Sabios y tontos empedernidos en el pecado
Que no creen en el inmenso Poder
del Amo y Señor del Universo.

Esta noticia nos dieron periódicos y radios
No hay que tenerlo a duda
Que sucedió en el bonito pueblo (NAVOLATO, SIN.)
Donde todo era alegría y nunca se creía
Que esto sucedería.

Todo el pueblo muy ajeno
De lo que en la casa Rodríguez,
Familia acomodada que a nadie nada le pedía
Sucedería la tragedia más horrible
Que a todos horrorizó.

Que Margarita Rodríguez
Con su hermano Gregorio se casó
A escondidas de sus padres mil cosas hicieron
Y sin que nadie se enterara
Su pecado cometieron.

Pero Dios en el cielo esto no aguantó
A los hermanos abusivos El los castigó
Para ejemplo de toda la gente,
Que crea en el, todo lo ve el Ser Supremo
Que Castiga de repente.

El Sr. Martín Rodríguez y su esposa Matilde
de espaldas cayeron cuando la partera les dijo
Que tenían un nieto con un ojo en la frente,
Las manos en los pies y los pies en las manos;
Que la muchacha luego confesó que el padre
De la criatura era su propio hermano.

El padre de la iglesia dijo al ver la criatura
Que no podía bautizarla por estar excomulgados;
Todos salieron corriendo
Al ver la criautra espantable que sangre
Y materia por nariz y boca arrojaba.

Diario ten presente lo que pasó
No sea que de repente se te vaya a ocurrir
Igual meterte con tu familia
No te ha de salir muy bien
Porque te podía suceder igual.

El padre de familia y la madre dejaron
Que Gregorio a su hermana quería
Pero nunca se imaginaron lo que sucedería.

Muy amables se portaban los dos
Toda la gente decía
Que eran hermanos modelos,
Decente y respetuosos y nadie se imaginaba
Lo que en su corazón sentían.

Su corazón perverso sabiendo
Lo que hacían los llevó a la condenación
Y aunque lo que pasó hay que recibirlo
Como ejemplo de toda la humanidad.

Como dice el dicho vulgar
"Más vale prevenir que lamentar"
Por eso siempre a tus hijos
Mil consejos has de dar,
Si ellos te entienden, muy bien
Si no, ya con Dios lo pagarán.

Ya les expliqué lo que acaba de pasar
Les pido que en su mente lo deben guardar
Y dar consejos a todos
Los que les quiera pasar igual.

De corazón pide que a tu hogar
El diablo nunca se llegue a meter,
Porque puede suceder igual.





Hoja volante con una ilustración atribuida a Carlos Neve, ca. 1950. Colección Armando Bartra.

PORTADA: Charles Eisenmann. *Sophia Schultz, Dwarf Fat Lady,* ca. 1885.
The Collection of Work, Special Collections Research Center, Syracuse University Library.

Sophia Schultz fue cliente asidua de los estudios fotográficos. Muchos de sus retratos los realizó C.F. Conly, en Boston. Hubo uno en particular, muy fino, que le tomaron en el Wilkes Studio de Baltimore. Sin embargo, se cree que fue el estudio de Eisenmann el que frecuentaba una y otra vez. Después de su primer visita, allá por 1880, cuando posó junto a su madre, Sophia comenzó a desarrollar bigote y barba. En los siguientes retratos, el crecimiento del cabello a menudo era ayudado por un cuidadoso trabajo de lápiz.

Varias de las fotografías de Sophia registran la presencia de muchas de las anormalidades externas asociadas con el hiper-tiroidismo -extremidades cortas, cabeza grande, un espacio amplio entre los ojos, párpados hinchados, cuello grueso y corto, manos anchas con dedos pequeños, la línea del cabello a una altura baja de la frente, obesidad, y falta de crecimiento-. (Sophia tenía 76 cm de altura). Si se tratara de esta enfermedad, es probable que también padeciera de retraso mental. Este problema es hoy menos común; si el diagnóstico se hace a tiempo, la hormona tiroidea puede corregir estas anomalías.

Tomado de *Monsters, Human Freaks in America's Gilded Age. The Photographs of Chas. Eisenmann,* reunido y editado por Michael Mitchell, Toronto, ECW Press, 2002.







